Б. И. БЕРМАН

СОКРОВЕННЫЙ ТОЛСТОЙ

Б.И. БЕРМАН

Сокровенный Толстой

религиозные видения и прозрения художественного творчества Льва Николаевича

Москва 1992

ISBN-5-88044-017-6

«Творческое самоосуществление у Толстого — работа воображения и любви. Его сила воображения созидает свой космос на началах любви, проникающей его насквозь. Это то, **чем** *он создается, это закон этого мира, определяющий в первую очередь отношение творца к его созданиям, образам. Его лица получают бытие по законам любви и в них вложено побуждающим мотивом стремление к счастью. Это есть то, что живит толстовский мир, делая его действенной, душевно насыщенной реальностью».*

ЛУНА И ВОДА

«Речь идет о том первичном образе, существующем в творческом воображении художника, который можно было бы назвать порождающим образом в действии художественного творчества. Это — некоторое образное зерно. Нужно очень многое, чтобы напитать и взрастить его; то, что вырастет, ничем его не будет напоминать — но оно дает импульс зарождению, оно потенциально уготовило уже будущее творение».

«СОН»

«Мы здесь присутствовали (пусть издали и со слабым зрением) при первых схватках духовного рождения человека, по силе духа, способностям и творческим возможностям равного величайшим религиозным учителям человечества, о ранних стадиях духовного роста которых мы ничего или почти ничего не знаем и, казалось, не могли ничего знать».

ОТКРОВЕНИЯ КНЯЗЯ АНДРЕЯ

Луна и вода в мире Толстого

I

Когда в самой середине «Войны и мира» Наташа Ростова уселась в бенуаре театра, когда «в ложах и партере все замолкло» и все «с жадным любопытством» устремили внимание на сцену, сама она — едва следила за ходом оперы, «не могла даже слышать музыку». Но музыку эту отчетливо слышит автор.

Описание оперы в IX—X гл., 5 ч., 11 т. романа явно чрезмерно. Толстому почему-то весьма важно, какую именно оперу смотрит Наташа — хотя взгляды ее на сцену все рассеяннее — и какую музыку она слышит.

«Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов, потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колена и запели молитву...»

Счесть, что утаскивание девицы в голубом намекает не похищение Наташи (как думает Л. Лотман), значило бы допустить пародию туда, где ей не место. И все-таки опера в этой сцене чем-то очень важна Толстому. Происходящее в ней както внутренне увязано с происходящим в душе Наташи. При этом автор до мельчайших деталей слышит ее музыкальную фактуру.

«Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась».

Толстому не в первый раз слышится эта музыкальная буря. «Но вдруг страшный аккорд и две расходящиеся хроматические гаммы, впадающие в еще более страшный аккорд. Буря, бегут в красных плащах вооруженные люди отнять ее».

Что это, черновой набросок того же описания оперы? Это и в самом деле черновик. Но черновик совсем другого произведения. А именно 5 октября 1857 года написанный черновик финала рассказа «Альберт», практически дословно предвосхищающий сцену в театре почти за десять лет до ее создания.

Соответствие доходит до деталей. Те же в «Альберте» оперные цвета: «девицы в беленьких юбочках с голубыми лентами». Тот же тон легкой авторской насмешки и «остранения», тот же траурный финал: «Мелодия принимала более и более строгий характер и перешла наконец в мужской стройный и медленный надгробный хор».

Что делать сцене из «Войны и мира» в «Альберте», вещи по общему мнению неудавшейся автору и посвященной иным проблемам? Не случайное ли это совпадение мотивов? Но у наташи-

ной оперы есть и еще один предшественник — собственно первая сцена остранения в мире Толстого.

На этот раз представление увидено глазами детей, которым оно совсем не понравилось, потому что там «ничего не было смешного» — оценка сокрушительная, особенно, если учесть, что Большой театр детям показывают взамен цирка! Только «перед самым концом было *хорошо и смешно*,* когда на сцену пришло много людей с алебардами (в наташиной опере это были кинжалы), стали бить друг друга, сделался пожар (так дети объясняют себе общую беготню), и один провалился (одно это проваливание и заметила в последнем акте Наташа), только жалко — тут-то и закрылась занавесь».

Я цитирую одну из менее всего известных вещей Толстого, шутливо-интимно названную «Сказка о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая» и посвященную маленькой племяннице Толстого, Вариньке Толстой. 12 ноября 1857 года, уже после появления оперы в черновике «Альберта», Толстой записал в дневнике: «В театр с детьми. Они заснули». Одно из посещений театра с племянницами и породило эту сказку. Она начинается с игры «В сирену»: дети сидят в кресле, т. е. под водой едут на лодке в гости к фее, как вдруг радость — Большой театр, «Наяда и Рыбак»! Мир игры (сирена, фея) сменяется миром театра (наяда, танцовщица). Сказка противопоставляет эти два мира как мир детской естественности и мир взрослой условности. С одного жеста начинаются и игра, и представление: фея «махала руками», едучи «под водой», и в театре ходившие вокруг наяды люди

* Здесь и далее — курсив автора статьи.

«в рубашках и красных колпаках» на фоне моря тоже «махали руками» — так дети понимают балет. Эта жестикуляция и в наташином театре («Люди начинали махать руками...»)

Как и после в «Войне и мире», суть пребывания в театре для детей «Сказки» — в переглядывании, взглядах, знакомствах. «Который театр, мамаша?» — спрашивает недоуменно ребенок: тут, вокруг, или там, на сцене? «...Вариньке веселей было смотреть на ложи и люстру и особенно на соседку девочку и мальчика, чем на самый театр. Маленькие соседи тоже смотрели на них, а старшие все заставляли смотреть на танцовщиц». Но на танцовщиц смотреть было стыдно. Да и не там все обаяние театра.

В первых вариантах сцены в опере «Войны и мира» Толстой просто-напросто воспроизвел этот найденный в «Сказке» взгляд, отдав его Наташе. «Когда ребенком ее в первый раз привезли в театр, она думала, что самый театр не сбоку, на сцене, а прямо против, в рядах освещенных лож, где *все головы, головы*, и, хотя ее старались в этом разуверить, она, никому не сознаваясь, осталась при этом убеждении». В окончательном тексте Толстой перенес это из воспоминаний детства в настоящее, таким образом решив для себя сцену.

Толстой особенно выделяет мотив музыкальной «бури» тем, что это в отличие от всего остального представления — «смешно и хорошо». Так же он выделяет в начале спектакля:

«...Девочка (танцовщица, за которую было стыдно) прыгала, вертелась, и другие прыгали и танцевали с ней, и ничего не было смешного. Правда, сзади девочки было сделано точно море и месяц, и это было *хорошо*». Только море и месяц было «хорошо» в спектакле.

Море и месяц, как и музыкальная «буря», — значимый мотив для Толстого.

«Тут ему представилась декорация петербургской оперы, представлявшей виллу ночью». Ему — Альберту из черновика 1957 года, описывающего «анданте бури». А далее: *«Луна бы была и море.* Я сижу на берегу с Еленой Миллер, и дети тут бегают...» Это видение Альберта — греза о счастье. Есть тут и дети, и море, и луна. Через четыре месяца, в окончательном тексте, автор убрал тему оперы из грез Альберта, но зато море и луна приобрели статус почти символа:

«На пороге залы Альберт увидал луну и воду. Но вода не была внизу, как обыкновенно бывает, а луна не была наверху: белый круг в одном месте, как обыкновенно бывает. Луна и вода были вместе и везде — и наверху, и внизу, и сбоку, и вокруг их обоих».

В наташиной опере от этого символического образа оставлена только дырка в декорациях: «и была дыра в полотне, *изображавшая луну*». Но нет сомнения, что два эти образных знака — луна и вода «вместе и везде» и «дыра в полотне» — суть два полюса проявления одного личнохудожественного мотива. Их объединяет эмоциональный контекст: тоска по любви и счастью. При первой ее проработке Толстой пишет сцену в театре как сцену ожидания, нетерпения счастья. «...При звуках этой прелестной, любимой ею музыки (Наташа) пришла в то взволнованное девичье состояние, когда все существо только ждет одного счастья». Толстой тут же зачеркивает последние слова — ему нужно отметить внезапное изменение всего самоощущения Наташи: «она почувствовала, что все в ней вдруг перевернулось и она очень счастлива». Но сцена все более разра-

батывается как внутренний конфликт, и Толстой вновь перечеркивает и исправляет: «она почувствовала, что, кроме той ее жизни с орхидеями, разочарованиями, есть совсем другая, счастливая жизнь».

Последние слова — самоцитата. И для Альберта в 1857 году эта опера означала, что кроме сегодняшнего разочарования «есть совсем, *совсем другая счастливая жизнь*». Впечатление такое, что в «Альберте» перед нами — черновик тем наташиной оперы. По мере доработки рассказа тема тоски по любви и счастью все крупнела и все более становилась в связь с луной и водой. «Альберт вместе с нею бросился в луну и воду», сказано в тексте печатном, «и понял, что теперь можно ему обнять ту, которую он любил больше всего на свете; он обнял ее и почувствовал *невыносимое счастье*».

Луна и вода символизируют для Толстого некую тему счастья.

II

В сцене оперы в «Войне и мире» Толстой решает все будущее движение сюжета. Это точка перелома романной фабулы. Здесь происходит что-то неуловимое, что заставит Наташу Ростову почувствовать себя «страшно близкою» не любимому ею кн.Андрею, а низменному и тупому Анатолю Курагину. Это произойдет тогда, когда она покорится театру. Перелом в романе происходит на фоне оперы.

Толстой пишет всю сцену как конфликт двух желаний любви и счастья. «Она, — сформулировал Толстой в черновике, — искала везде любви, но не той любви, заочной, к князю Андрею, на-

скучившей уже ей ожиданием... а новой, блестящей, светлой любви, такой же, *какой была эта увертюра*».

В окончательном тексте автор снял такое прямое объяснение, но еще более привязал к увертюре настроение Наташи, которой казалось, что «она сама сейчас же и сочиняла и исполняла эту увертюру». Ее руку, бессознательно сжимавшуюся в такт, «как будто она мяла что-то», видит на рампе читатель романа, пока звучит увертюра к опере. В черновике же на эти ее невольно сжимающиеся пальцы смотрит, улыбаясь, Курагин. Его улыбка и глаза пройдут через все редакции сцены.

«Анданте бури» как-то ассоциируется для Толстого с неудовлетворенной жаждой *счастья сейчас*, немедленно, с нетерпением счастья. Сперва он поместил «бурю» из «Альберта» в увертюру, перерабатывая же сцену, решил завершить ею оперу, как было и в «Сказке о Вариньке».

В «Сказке» Толстой пытался застигнуть в образе саму изначальность счастья, что с первых шагов творчества и до конца жизни было связано для него со счастливостью детства. Такое исходное счастье проявляется в словоупотреблении «Сказки», в невинном, непосредственном веселье. «Очень было весело. Так было весело, как никогда не было весело».

Но смотреть театр детям не «весело», а стыдно. Театр — утрата непосредственности, чистоты жизни. Вариньке в театре становится мало своей детской прелести, радости, своего восхищения «волшебным мальчиком» Сашей. Ей не терпится поскорей вырасти и делать, что пожелает. И «волшебный мальчик» дает ей волшебное средство: привязать на ночь волосок вокруг шеи. Толстой

же дает волшебству осуществиться. Сказка для Вариньки — о том, как Варинька захотела быть большой и *отказалась* от этого желания, попав во взрослый мир, *ко взрослому Саше.* Счастье — детство, а мечта счастья взрослости обманная; там, во взрослости, стыдно, страшно душе ребенка. И Варинька проснулась.

Думается, что запись Толстого: «В театр с детьми. Они заснули» — обозначает не памятку о поездке с детьми и их сне в театре или карете, а программу рассказа, который превращается в сказку, осуществляющую желание, когда *дети заснули* — во сне, — и весь построен на несовместимости «театра» с «детьми». Толстой тут впервые испробовал ту точку зрения, которая дает ему возможность выставить на обозрение притворство, *фальшь.* Это не остранение — делание вещи непривычной, странной, — а отстранение, освобождение от гипноза общеобразовательного восприятия, обнажение вещи как она сама по себе *есть.* Это взгляд ребенка. Он не знает условностей игры: «А одна девочка без панталон в коротенькой юбочке стояла на самом кончике носка, а другую ногу выше головы подняла кверху. Это было нехорошо, и детям стало жалко этой девочки» (неловко, стыдно за нее).

Взгляд Наташи Ростовой в начале оперы — это взгляд «наивного» зрителя — ребенка, — противопоставленный стадному восприятию зрительской толпы. Такой взгляд Толстым уже испробован. Но из сказки о Вариньке он переносит сюда не только саму точку зрения, но и все видение сцены. В сказке тоже были «необыкновенно красивые» брат и сестра, мальчик *Александр* с длинными курчавыми, как и у *Анатоля*, волосами и девочка с открытыми плечами, которыми

она, как и Элен в опере, поражает героиню. «И как хороши оба!» — это о Курагиных. «Такие хорошенькие, веселые» — это о «волшебных» брате и сестре «Сказки», где детское веселье — синоним непосредственного счастья*. Добродушное веселье Анатоля и спокойная, однообразнокрасивая улыбка Элен — их лейтмотивы в сцене оперы. Брат и сестра словно изучают доступность «счастья сейчас». Они вызывают на любовь. «Да, я влюбилась», — наивно признает Варинька. «Вот влюбиться можно!» — восторженно воскликнет Наташа.

Наташа в окончательном тексте уже лишена ребячьего умения потихоньку остаться при своем взгляде на мир, которое было у нее в черновике. Это, как ни странно, еще более смыкает структуру сцены в опере и сказки о Вариньке. В сказке было наивное желание скорее вырасти и выйти замуж за «волшебного мальчика», что волшебный волосок дал немедля осуществить. Словно по колдовству изменяется все и для Наташи в театре. Глядя на головы, на оголенные плечи, на ровную сцену (Вариньке она не понравилась: «нехорошие простые доски, как в доме в деревне пол»), на машущих руками танцоров, она начинает приходить в состояние опьянения театром, в котором, она чувствовала, «нельзя было знать, что хорошо, что дурно, что разумно и что безумно». И невозможное и безумное становится возможным, запреты падают. Час назад по дороге в театр Наташа «сладостно и любовно» вспоминала глаза кн.Андрея, что-то отыскивающие в ней, его смех, улыбку, «мужскую и вместе детскую». Уносит она из театра глаза и улыбку Анатоля Курагина. «Она прямо

* Ср. «Откровения князя Андрея».

в глаза взглянула ему, и его близость и уверенность, и добродушная ласковость улыбки *победили* ее. Она улыбнулась *точно так же, как и он*, глядя прямо в глаза ему. И опять она с ужасом чувствовала, что между ним и ею нет никакой преграды».

Автор приводит Наташу туда же, куда и Вариньку: к бегству из домашнего мирка детской чистоты. Волшебным образом выросшая Варинька (во сне) выскакивает из кроватки и бежит прямо туда, где жил Саша. Вот он тоже вырастает... Сказка в испуге обрывается, когда на лице мальчика проступают глаза и улыбка Курагина.

«Вдруг Саша стал растягиваться, растягиваться, расти, расти, так что кроватка затрещала. Какие толстые сделались руки, ноги, усы стали выходить. Саша открыл глаза и посмотрел на Вариньку, но и глаза и улыбка Саши были такие странные» — можно прочесть и «страшные», отмечают тут издатели «Сказки».

«А, вот сюрприз, — сказал он потягиваясь. Вариньке стало вдруг *стыдно и страшно.* У Вариньки потемнело в глазах, она закричала и упала навзничь».

Кульминация сказки о том, как Варинька вдруг выросла большая, — глаза и улыбка мужчины и *ужас* этих особенных улыбки и взгляда. Глава о том, как потеряла душевную чистоту Наташа и как переломилась судьба и ее и кн.Андрея, заканчивается ужасом победы улыбки и взгляда.

Вариньке хотелось, чтобы она «скоро», побыстрее стала большая, *не дожидаясь.* Ей хотелось любить и быть счастливой по-взрослому. Наташе тоже наскучило ожидание. В сцене оперы из «Войны и мира» не осталось авторского теплого юмора, любования ребенком, но речь идет о том

же самом. То, что связывает сказку о Вариньке со сценой оперы, — изображение одного и того же душевного .состояния: желания счастья скорее, сейчас. Для автора же эта тема воплощается в чем-то слышимом и видимом.

Испытание, которому автор подверг Варинькин мир детства, оказывается сном, наваждением. «Понемногу все прошло, она открыла глаза и увидела свою кроватку, лампадку и няню, которая в платке стояла возле нее и крестила. Она сорвала волосок, перевернулась на другой бок и заснула».

Наташе такое возвращение заказано. «Ну пускай спит, — сказала Марья Дмитриевна», ее «нянька» в Москве. «Но Наташа не спала и остановившимися открытыми глазами из бледного лица прямо смотрела пред собою».

Наташа, с того момента, как в театре она переняла взгляд Курагина, идет туда, куда звала ее увертюра. Автор сам срывает план Долохова и спасает ее от гибели, вмешавшись в естественный ход событий. В семи главах между оперой и похищением — постоянный контраст испуганного, удивленного, полудетского взгляда Наташи и блестящих особенным блеском глаз похитителей — Анатоля, Долохова, ямщика Балаги... После побега Наташа навсегда утратит этот свой прежний взгляд.

Толстой словно наказывает за что-то свою героиню. В сцене оперы что-то меняется в самом отношении автора к Наташе.

Толстой тщательно подводил Наташу к этой сцене. Он подготовил и читателя, и ее саму: тоска по уходящему мигу, маята утекающей даром, ни для кого жизни. Она уже измучена ожиданием жениха, который словно нарочно откладывает приезд, она оскорблена и взвинчена приемом

в доме Болконских. И вместе с тем притягательна и полна жизни.

Так завязывается «узел всего романа» — слова Толстого. Наташино увлечение Курагиным есть «самое важное место всего романа — узел» (т.61, с.180, 184). Здесь решается все будущее *счастье* главных героев.

Толстой наказывает Наташу Ростову тем и за то, что ее желание счастья себе, счастья сейчас обольстило ее. Это для него личная тема.

III

Еще в гл.IX, ч.4 Наташа сидит мечтательно с гитарой, перебирая струны в басу и выдавливая фразу из *оперы*, слышанной в Петербурге с кн.Андреем. «Буря?» — робко спрашивает Соня. Тут уже ясно, что басовая бессвязанная фраза из оперы для Толстого означает *воспоминание*: «Для посторонних слушателей у ней на гитаре выходило что-то, не имевшее никакого смысла, но в ее воображении из-за этих звуков воскресал целый ряд воспоминаний». И для самого Толстого опера, на которую он приводит Наташу, имеет силу воспоминания. Эта сила вызвала грезы Альберта, которым автор дал определение: «Это было действительность и воспоминание». Когда действительность и воспоминание слились, зазвучала тема счастья мотивом луны и воды: «Альберт вместе с нею бросился в луну и воду...» Через действительность воспоминания связались в сознании автора опера Наташи Ростовой с образным строем финала «Альберта».

Кажется, мы можем знать, какое это воспоминание. В том же, 1857 году, 28 марта (а 28 число

Толстой, родившийся 28 августа 1828 года, всегда особо замечал в своей жизни) Тургеневу написано, но *не отправлено* почему-то из Женевы письмо, которое рисует «чудную весеннюю лунную ночь» на озере в Швейцарии и по настроению созвучно финалу «Альберта». Разумеется, «Альберта» будущего, поскольку в «Альберте», который писался тогда, тем этих еще нет. Но они *будут внесены* при последующих переработках. Недаром в конспекте финала, который в принципе предваряет окончательный вариант, прямо указано: «Швейцария, озера...»

В неотправленном письме к Тургеневу Толстой рассказывает, как, приехав в Женеву, он «целый вечер сидел один в нумере, смотрел на лунную ночь, на озеро» — смотрел на луну и воду. «...Потом машинально открыл книгу, и эта книга Евангелие... Ну и я чувствую, что я ужасно счастлив до слез... и желаю Вам такого же, еще лучшего счастья».

И луну, и воду, и слезы счастья Толстой прочувствовал в женевской гостинице. И Евангелие, которое он читал по-французски той ночью, для него есть тогда не что иное, как «учение счастья». Переживание «невыносимого счастья» выражено в финале «Альберта». Там становится возможно прямо *войти* в луну и воду, и потому появляется «анданте бури» — мелодика «счастья сейчас». И финал «Альберта», и сказка о Вариньке, и сцена в опере есть для Толстого этапы решения некоего вопроса о счастье, сконцентрированного у него в образе луны и воды. В наташиной опере, где вопрос разрешается, и разрешается отрицательно, — от этого символа оставлена только «дыра в полотне».

Мы имеем дело здесь не с художественным приемом, а с каким-то внутренним представлением, определяющим поэтику.

Начало «психологической подготовки» отрицательного решения вопроса о счастье себе в сцене оперы — святки в последних главах четвертой части, словно залитых морозным месячным сиянием. На этот лунный свет неподвижно смотрит Наташа, и в этом странном переменяющемся свете ее брат Николай вглядывается в Соню, вспоминая запах жженой пробки, «смешанный с чувством поцелуя». Лунный свет на сверкающем снегу, переносящий в «волшебное царство» (!) — замерзшие луна и вода — образный ключ этих глав, изображающих поэтическую любовь Николая и начало тоски Наташи. «На небе было черно и скучно, на земле было *весело*».

Чувство Николая дискредитируется лишь вводным предложением: «Николай, грустный и серьезный... но как ему *казалось*, страстно влюбленный». Но после встречи с кн.Марьей в Воронеже станет окончательно ясно, что любовь к Соне только показалась ему. «Мечтания о Соне имели в себе что-то *веселое*, игрушечное. Но думать о княжне Марье всегда было трудно и немного страшно». Это для Толстого примета настоящего, трудного, *своего* счастья.

В волшебном, зыбком, переменяющемся, яркоблестящем лунном свете толстовский герой теряет себя, обольщается приманкой счастья, точнее, его поэтическим представлением. Любовь его становится *страстной* любовью, счастье неотличимо от наслаждения, во всем появляется привкус чего-то «игрушечного», ненастоящего.

В трактате «Что такое искусство» (1898) Толстой потом поставит «поэтичность» первой среди приемов создания подобий искусства. Собственно, те три чувства, которые в этом трактате он определит как главное содержание ложного искусства: чувство тоски утекающей жизни, чувство гордости и опоэтизированное половое влечение (гл.IX) — эти три чувства в сцене оперы ведут Наташу. «Поэтичность», которую он с юности так остро воспринимал, задолго до трактата, как мы видим, стала врагом Толстого. «Лунный свет» он прямо называет в трактате в числе важнейших элементов поэтичного. В «Крейцеровой сонате» с поэтического катания на лодках по *воде* при *луне* начинается влюбление и трагедия Позднышева...

Поэтичная любовь и «невыносимое счастье» объятий в финале «Альберта» сопровождались у автора иронией, но и теплотой. Однако при описании той же оперы в «Войне и мире» такая жажда счастья и такая «поэтичная», навеянная искусством любовь увидена уже как блестяще-подложная, в последней глубине своей фальшивая и ведущая к предательству самого себя, *своего* истинного счастья. В опере Толстой не просто обличает фальшь или условность, но отрекается от чего-то, ему самому глубоко присущего. Оттого напряжение этой узловой сцены.

В театре, в опере видел «поврежденный» скрипач Альберт «аристократическую даму». Она сидела в ложе бенуара, положив руки на рампу (жест Наташи); прическа у нее была «вот этак», показывает бедный Альберт «ту, которую он любил» и которая явится ему в грезах счастья: «на полной белой шее была нитка жемчугу, и прелестные руки были обнажены выше локтя». А вот описание Элен в опере: «В соседний *бенуар* вошла

высокая красивая дама с огромною *косой* и очень оголенными, *белыми, полными* плечами и *шеей*, на которой была двойная нитка больших *жемчугов...*». Остается добавить, что, как дама Альберта говорила с каким-то генералом, так и Элен «была занята разговором с каким-то генералом». Поэтическая женщина-мечта времен «Альберта» превратилась в «Войне и мире» в Элен Курагину!

Поэзии, поэтическому в жизни Толстой во времена «Альберта» *поклоняется*. Счастье в повести — поэтическое счастье. Превратив «даму-мечту» в Элен, Толстой что-то в самом себе отвергает, что-то, породившее преклонение перед «поэтическим» и связанное со швейцарским мотивом луны и воды. Автор отдает Наташе соблазн «волшебного» счастья, узнавая в нем желание счастья *себе* — и ведет это желание по его пути до конца. В Наташе изживается ложное счастье.

Буря есть в опере, но моря для Наташи уже нет. «Дыра в полотне» оставлена как авторская метка любовной жажды, прельщения поэтического счастья, поклонения *не своему* счастью. Можно сказать, что Толстой наказывает Наташу вместо себя самого.

Но луна (над морем) сделана и в декорациях московского спектакля для Вариньки, а там — «это было хорошо». Этот образ связан для Толстого не только с «поэтичностью» и волшебством прельщения — но и, напротив, с некой изначальностью и простотой, как безыскусность детского восприятия. Образ этот не однозначен.

Все было бы просто, если б Толстой решал, например, образ Анатоля Курагина только в тех интонациях мужской пошлости, что и вдруг выросшего Сашу. Верно, характеристики Анатоля крайне пренебрежительны, тон автора по отноше-

нию к нему почти всегда издевательский. Но — почти. Ирония пропадает в сцене оперы. Толстовский постоянный эпитет там? — *Ласковый* взгляд, *нежная* улыбка. Автор обращается здесь с Анатолем серьезно, внимательно, почти любовно. «Он говорил смело и просто... у него была самая наивная, веселая и добродушная улыбка». Конечно, таков он в глазах Наташи. Но вот Анатоль уже глазами автора, у Долохова перед похищением: «Анатоль в кабинете лежал, облокотившись на руку, на диване, задумчиво улыбался и что-то нежно про себя шептал». Нужно всматриваться со специфической авторской любовью к герою, чтобы так увидеть его.

Чтобы объяснить эту любовь, стоит проследить еще один мотив в произведениях Толстого. Возможно, улыбка и взгляд Анатоля найдут близнецов.

IV

Искушение наслаждением и счастьем — узловой момент сюжета «Отца Сергия». Соблазн мирского счастья не дает покоя отцу Сергию и на молитве. Все его духовное благо кажется ему сомнительным, обманчивым. Только словно «шоры» выдвинув перед глазами, удается отогнать сомнение и соблазн. А в этот самый момент в десяти верстах от его кельи «красавица, богачка и чудачка» Маковкина заключает пари, что останется ночевать у интересного отшельника. Скоро она войдет к нему, словно, как подумается Сергию, сам дьявол, принявший «вид женщины».

Но как любовно описывает автор эту эксцентричную скучающую даму, пришедшую прель-

щать отшельника! «С милым, милым добрым испуганным лицом», с голосом «нежным, робким и милым», веселым и добрым и непринужденным смехом и никогда не виденными, но тем не менее родными глазами. Это женщина, сулящая счастье в этом мире.

Сани искусительницы приближаются к келье, когда отцу Сергию, закончившему молитву, удалось возвратить прежнее состояние духа. И он радостно умиленным заснул. «В легком сне ему казалось, что он слышал колокольчики. Он не знал, наяву ли это было или во сне». Из этого сна пробуждает его ее стук. Вот так, словно в сонном видении, подходит женщина-«наваждение» к окну отца Сергия. Сейчас глаза их встретятся — и узнают друг друга.

Но и стук этот в дверь и в окно, и всю эту сцену наваждения читатель Толстого уже видел когда-то. Она вплоть до деталей описана в «Воскресении». Та же ночь ранней весною, та же тишина, нарушаемая лишь звуками равномерной капели или тонким звоном ломающегося льда, тот же распространяющийся от тающего снега белый теплый туман, наполняющий воздух, лужицы по оледеневшему снегу, такие же два человека смотрят в глаза друг другу, по обе стороны окна, то же влечение между ними. Только раньше, в той, другой сцене Катюша Маслова задумчиво сидела в девичьей у стола с лампой и глядела перед собой, то улыбаясь, то укоризненно качая на саму себя головой, теперь же отец Сергий в келье, едва освещенной лампадой, на коленях читает псалом, помогающий от наваждения, но невольно напрягает слух, чтобы расслышать шаги. Прежде в тяжелом тумане, где через стекло светился «огромный, кажущийся огромным свет от лампы», под-

ходил к окну молодой офицер, «попадая несколько раз ногой в лужу», а здесь Маковкина, сразу смеющимся и плачущим голосом, оступаясь в лужу, капризно требует впустить ее. После она тоже будет сидеть, «задумчиво глядя перед собой» и думая о нем. Задыхаясь, Нехлюдов стукнул в окно, Катюша «вздрогнула всем телом и ужас изобразился на ее лице. Потом вскочила, подошла к окну и придвинула свое лицо к стеклу. Выражение ужаса не оставило ее лица и тогда, когда, приложив обе ладони, *как шоры*, к глазам, *она узнала его*».

«Он приложил лицо к стеклу, — читаем мы в «Отце Сергии». — Лампадка отсвечивала и светилась везде в стекле. Он приставил ладони к обеим сторонам лица и вгляделся. Туман, мга, дерево, а вот направо. Она... Глаза их *встретились и узнали друг друга*».

Захлопнулся крючок девичьей, и скоро снова щелкнул крючок, впустив Нехлюдова в Катюшину комнату. «Отец Сергий стал откидывать крючок, когда она ногой попала в *лужу*, натекшую у порога», и вскрикнула. «Руки его дрожали, и он никак не мог поднять натянутый дверью крючок».

Год разделяет написание этих сцен (XVII гл. «Воскресения» — 1890, V гл. «Отца Сергия» — 1891). Действие в «Воскресении» приурочено к Пасхе, в «Отце Сергии» это масленица, то есть месяцем раньше. Но настрой и общее образное видение здесь настолько близки, что Толстой незаметно, наверное, для самого себя меняет обрамление сцены: в начале ее, когда только отправлялась на тройках подвыпившая компания с Маковкиной, «погода была прекрасная», ровная, *«масленая»* дорога убегала из-под полозьев; когда же

она подходила к келье, видение ночи объединилось с ночью Нехлюдова — и «на дворе была мга, туман, съедавший снег». Капли с крыши падали в кадушку, поставленную под угол. «Было тихо, тихо». Этой звенящей в тишине капели откликается в «Воскресении» таинственный звон и шуршание ломающихся льдин внизу на реке: «Все же кругом, кроме реки, было совершенно тихо». Река, в том месте «Отца Сергия» не названная, присутствовала все же в видении Толстого. Позже он упомянет о соловьях «внизу в кустах у реки», то есть в его представлении келья Сергия-Касатского тоже на круче близ реки.

Образ мучительной «борьбы животного человека с духовным», созданный в «Воскресении», Толстой через год словно конспективно напомнил себе в «Отце Сергии». Но напомнив его себе, кардинально изменил исход сцены.

«Туман стал садиться вниз, и из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное». Так угрожающе заканчивается ночь в «Воскресении». Вглядываясь в этот чернеющий туман (который ему после напомнят глаза Масловой), Нехлюдов пытается понять: «Что же это: *большое счастье или большое несчастье* случилось со мной?» — и не понимает. «Этот страшный животный человек теперь властвовал один в его душе». Сергий же — отсек от себя, вместе с пальцем, всякое влечение. И об ином исходе сцены говорят его глаза, «светившиеся тихим, радостным светом».

Вряд ли случайно эта интонация перекликается с «тихой, трогательной радостью» швейцарского письма Тургеневу.

Почему же одна и та же картина, имеющая одно образное ядро, находит столь разное разрешение?

Чисто «животного человека» Толстой воплотил задолго до того, как подобная терминология сложилась у него. Анатолю Курагину, несмотря на все увещевания Пьера (которому так и не удалось стереть с его лица робкую и подлую улыбку), никогда не дано понять, что кроме его удовольствия есть счастье других людей. Да и Нехлюдова ведет пьянящая жажда не пропустить свое счастье, властный голос, говоривший: «Смотри, пропустишь свое наслаждение». С той же мыслью передергивает плечами Маковкина в келье: «Что же, я так просижу тут одна? Что за вздор! Не хочу я. Сейчас позову его». Мы видели, как нетерпение счастья завладевает и Наташей в театре. «Ужас», охватывающий и Наташу, и Вариньку, и Катюшу, «ужас» падения преград, есть ужас перед победой «животного человека». Знаменательно, что у Маковкиной и отца Сергия этот ужас не появляется. И Сергий, отсекший палец, чтоб спастись от искушения, первые же слова говорит не о *себе*, но — о ней, ему «милой сестре» (милая — постоянный эпитет Маковкиной), готовой осквернить свою душу... А когда животный человек побежден — он побежден в них обоих.

V

Образность общей сцены «Воскресения» и «Отца Сергия» восходит к воспоминанию молодости Толстого.

Впервые в творчестве Толстого эта сцена появляется за тридцать лет до «Воскресения». Действие перенесено в казачью станицу.

В гл.XXXII «Казаков» не капель и обледеневший снег, а самый жар лета, но все та же «месяч-

ная туманная ночь», в которую молодой офицер — тогда Оленин — слушает под окном дыхание женщины и стук собственного сердца. Слова эти: «слушая стук своего сердца» — повторены как в «Казаках», так и в «Воскресении». Словно опознавательные знаки расставлены: тишина, туман, месячная мга, окно, щеколда, легкий стук в предрассветные часы, скрип половиц, скрип двери, «босые осторожные шаги». Переданы и равномерные таинственные ночные звуки в тишине, и, как и в «Воскресении», сопение движущихся, живых во тьме глыб, «месячная мгла» («мга» в «Отце Сергии», туман — в «Воскресении»). Образную перекличку эту на пространстве десятилетий объяснить ничем нельзя, кроме как каким-то изначальным видением, образом-воспоминанием, которое хранит в себе Толстой.

Думаю, что зерно воспоминания ближе все-таки к сцене в усадьбе в «Воскресении», чем к много раньше написанной сцене в станице, и вот почему.

Среди вариантов третьего тома «Войны и мира» есть проходной эпизод. Пьер встречает в занятой французами Москве женщину, которая воскресила в нем *«одно из лучших воспоминаний его молодости».* Тогда она была шестнадцатилетней горничной Аксюшей, и ее смеющиеся черные глаза, влюбленность в нее барина, само ее положение при двух старых княжнах определенно напоминают Катюшу, шестнадцатилетнюю полугорничную, полувоспитанницу двух старых тетушек Нехлюдова. За этим женским абрисом скрывается одно из воспоминаний молодости Толстого времен его жизни с тетушками Юшковой и Ергольской. При первом описании Аксюши Толстой рассказывает: «Пьер один раз провел всю ночь

(*это было весной*) под окном ее комнаты...» «...Войдя потихоньку в комнату Аксюши, (Пьер) бросился к ней и, обнимая ее, стал уверять в своей любви». Далее Толстой развивает эпизод так, как нужно ему в этом месте, и сцена получает еще одну концовку в соответствии с благородным характером Пьера. Но источник ее — тот же, что и сцены в «Воскресении». Образы Аксюши и Катюши имеют один прототип (Гаша, горничная Т.А. Ергольской).

Этот образ-воспоминание был вызван сюжетом «Казаков», в чьей основе тоже реальные воспоминания, и Толстой слил его с ними, придав ему общий колорит тоски — мучительной тоски по счастью. Еще через шесть лет он пытался приспособить его к «Войне и миру», а еще более чем через двадцать лет он занял важнейшее место в «Воскресении» и в «Отце Сергии».

Одно и то же образное видение лежит в основе и «театральных» сцен Альберта — Вариньки — Наташи, и описаний ночного томления Оленина — Нехлюдова — Касатского. Этот образ-воспоминание выражает для Толстого жажду счастья, но одновременно связан с ощущением падения всех преград: его пронизывает тот самый взгляд, уничтожающий преграды, и вместе с тем чувство ужаса перед чем-то неминуемым, вытекающим из этой отмены запретов.

В зародыше, «зерне» этого видения — мифологема луны и воды. Мотив «луны и воды», будь то полная луна швейцарской «тихой, трогательной радости» или ущербный месяц, освещавшей «что-то черное и страшное», будь вода эта Женевским озером, театральным морем, Тереком или рекой с ломающимся льдом — какой-то тайный ход ассоциаций накрепко соединяет два ряда

сцен в единую тему. Две эти линии — линия «анданте бури» и линия ночного томления — в толстов-ском мире замкнуты, сопряжены. Попытаюсь показать, где впервые появляется эта тема в ее полноте в художественном мире Толстого.

«*В полнолуние* я часто целые ночи напролет проводил», — рассказывает герой «Юности» (гл.XXXII), — «...вглядываясь в свет и тени, вслушиваясь в тишину и звуки, мечтая... *о поэтическом, сладострастном счастии*, которое мне *тогда* казалось высшим счастием в жизни, и тоскуя о том, что мне до сих пор дано было только воображать его».

Тема явилась здесь во всех своих эмоциональных компонентах. Луна приводит к мечтаниям о счастии — о том счастье, которое Толстой потом отрицает.

Но вот — против лунного неба замерцала *вода*. Не озеро, но «спокойный, пышный, равномерно, как звук, возраставший блеск пруда».

Доходящее до символизма представление «луны и воды» здесь просто, естественно сочетается с образом ночной тоски и ожидания, который Толстой, с перерывом в четверть века, в «Казаках» и «Воскресении» повторил. Линии сочленены в своем истоке. «При каждом звуке *босых шагов* (сравните в «Казаках»), кашле, вздохе, толчке окошка (те же звуки слышат и Оленин, и Нехлюдов) я вскакивал с постели...» — и в следующий миг мы видим Иртеньева слушающим *под окном*, не переводя дыхания, ночные звуки дома. Когда все замолкает, он, робко выглядывая в темноте белую фигуру женщины, погружается в мечтания *«о любви и счастии»*.

«Но луна все выше, выше, светлее и светлее стояла на небе, пышный блеск пруда, равномерно

усиливающийся, как звук, становился яснее и яснее, тени становились чернее и чернее, свет прозрачнее и прозрачнее и, вглядываясь и вслушиваясь во все это, что-то говорило мне, что и она с обнаженными руками и пылкими объятиями, еще далеко, далеко *не все счастие*, что и любовь к ней далеко, далеко еще *не все благо*, и чем больше я смотрел на высокий, полный месяц, тем истинная красота и благо казались мне выше и выше, чище и чище, и ближе, и ближе к Нему, *к источнику всего прекрасного и благого*, и слезы какой-то неудовлетворенной, но волнующей радости навертывались мне на глаза».

Это программный пассаж. Образ луны и воды *вместе* оказывается куда глубже, чем обозначение прельщения счастьем. Этот образ во всей своей цельности сразу явился Толстому и сразу же связался с темой *своего счастья*. В 1856 г. в «Юности» «поэтическое счастье» еще не отвергается, но уже недостаточно, уже противопоставлено истинной красоте и истинному благу. Потом, в «Казаках», Толстой попытается оправдать это счастье его безусловностью, естественностью. Три ночи проведя под окном Марьяны, Оленин вдруг «написал письмо, но не послал его, потому что никто все-таки бы не понял того, что он хотел сказать, да и незачем кому бы то ни было понимать это, кроме самого Оленина». Как и письмо Толстого, ранее не отправленное Тургеневу из Женевы, это письмо самому себе посвящено отвержению всего лживого и наносного — во имя счастья. Счастье истинно, когда оно естественно вытекает из стремления «всего существа». «Я живу не сам по себе, — пишет Оленин, — но есть что-то сильнее меня, руководящее мною». В «Казаках» это было гармоничностью, цельностью,

безыскусственностью естества природной жизни. Но позднее за этим отвержением всех условностей и преград проглянул для Толстого «животный человек».

Для автора «Войны и мира» поэтическому счастью, как и естественному счастью, как и любому счастью *себе*, противостоит уже — тяжелое, страшное даже, выстраданное, но истинное *свое* счастье. Это и есть противопоставление любви Николая Ростова к Соне — любви к кн.Марье и, с другой стороны, любви Наташи Ростовой к кн.Андрею — увлечению Анатолем. Все родственные отношения Ростовых, Болконских и Курагиных в данном контексте существенны, ведь таково же противопоставление влюбленности Пьера в Элен его любви к Наташе. Детский, наивный, неиспорченный взгляд, найденный в спектакле Вариньки, — то, чем автор поверял возбужденную жажду ощущений и неестественное смещение добра и зла в мире театра. Но уже и тогда он чувствовал, что мир детства не устоит, не охранит, и только спасался там. Есть какая-то непобедимая власть очарования, притягивающая тайна в этой прелести разрушения преград, в страстных, любимых, ласковых глазах, в требовании любви. Волшебство этого странного мира непоправимо разрушает в душе детское неведение и незамутненность, но надо пройти через это. Анатоль Курагин менее всего похож на рокового человека; автор *сам* как будто насильно заставляет Наташу пережить ужас взросления и потери душевной чистоты.

За сценой оперы в «Войне и мире» — то же зерно воспоминания, что породило и эпизод Пьера с Аксюшей, и ночь ущербной луны «Воскресения». В этом образе Толстой видит не только

светлую луну и воду «Юности», Женевского озера, но и черную луну и воду наваждения. Но от того же воспоминания — что-то наивное, нежное едва заметно проглянуло в улыбке Анатоля.

Эту «мужскую магдалину» Анатоля автор почти любит, стоит тому прикоснуться к луне и воде. В нежном лепете и задумчивой улыбке Анатоля есть тайна, родственная тайне толстовских женщин, причастных своевольной любви. Так автор увидел Катюшу Маслову, задумчиво улыбавшуюся на себя. Так на секунду увидена Маковкина в келье отца Сергия. Вслушайтесь хотя бы в фонетику этой цепочки имен: Анатоль Курагин, Анна Каренина, Агния Маковкина, Аксюша, Катюша Маслова, Марьяна, Мэри Короткова (изменившая невеста Касатского), его соблазнительница «расслабленная» Марья, улыбнувшаяся все той же улыбкою... Этот ряд сцепляет звучание, что-то говорящее автору.

«Блестящие глаза» Анатоля — один из лейтмотивов глав похищения. В них, конечно, блеск чувственности, животного незнания преград. И в черных косящих глазах арестантки Масловой, зачерпнувших того «черного и страшного», Нехлюдов с ужасом замечает (ч.1, гл.I) характерный «нехороший блеск» — блеск разврата. Но в этих глазах для него — всегда и какая-то тайна. Ведь это ее, Катюши, «косой таинственный взгляд» (ч.3, гл.XXV), это ее *милое*, пусть и оскверненное теперь лицо. «Воскресение» не морализаторская притча о покаянии; никакого «воскресения» Нехлюдова не призошло бы, не будь Катюша для него *любимая* — и потерянная — женщина. И своей «красавицей А»., как он для себя называл другую блудницу, Маковкину, Толстой любуется, явно с любовью приводит ее сонным видением

к келье Касатского, чтобы она «воскресла». И они, сразу душевно узнавшие друг друга глазами, в глазах друг друга — *«прекрасны»*. Судя по имени в постриге (Агния), имя «красавицы А.» было, как у более ранней толстовской «магдалины», Анна. Анну Каренину Толстой, демиург художественного мира, карает, но, прежде всего, — любит. Кстати, в глазах Анны тоже, и опять в бенуаре театра, другой мужчина, Вронский, поймал манящий блеск, и это сияние глаз связано для него с таинственностью ее красоты и его прежнего чувства к ней. Тайна присутствует во всех этих образах. И — тайное любование.

Есть тема счастья, проходящая через все творчество Толстого, которая есть его *личная* тема, сопряженная с тайной женственности и любви и вырастающая из зерна воспоминания. В первых же строках первого же написанного Толстым самостоятельного сочинения он признается: «С тех пор, как я помню свою жизнь, я всегда находил в себе какую-то *силу счастья*, какое-то стремление, которое не удовлетворялось...» (т.1, с.226). Толстой очень рано понял о своей душе: «Достижение счастья... есть ход развития ее» (1852 г.). Вопрос о счастье — одна из коренных проблем Толстого, проблема, которая мучает его и душевно, и в мысли, и в образе.

Толстой в сцене оперы не просто вскружил Наташе голову неестественностью театрального действа, бесстыдством полуобнаженного тела и легкостью падения запретов. Он заставил ее прикоснуться к тайне счастья, как он сам ее переживал, заглянуть в глубины возникновения человеческого влечения и любви.

VI

Нехлюдов возвращается в Паново, на место своего преступления, чтобы сделать то, что он считает должным, — отдать землю крестьянам (ч.2, гл.VIII). Он чувствует радость и ясность, потому что не думает о том, что для него самого хорошо и что нужно себе. Прежде, в ту страшную ночь, молодой Нехлюдов сам не знал, что это, большое счастье или несчастье случилось с ним. Сейчас к нему вернулось самоощущение детской незамутненности. *Эта* ночь, у того же дома — «была для него радостная, счастливая ночь».

И сразу же Толстой ставит: «Светлый месяц, почти полный, вышел из-за сарая, и через двор легли черные тени, и заблестело железо на крыше разрушающегося дома».

Тут не столько тема своего счастья, сколько тема своего *блага.* Но видим мы знакомый образ: лунный свет и его отблеск от сверкающей поверхности. Это то же представление, разве что мерцание воды заменено на тусклый блеск железа.

В этом образе присутствуют все те же самые зрительные впечатления. Это почти тот же самый образный символ. В нем нет только одного: тайны.

Нехлюдов в этой главе далеко не все понимает, но все ему *уясняется* — то, что нужно знать ему, «было совсем ясно и несомненно». Может, оттого Толстой глядит тут слегка иронично на своего героя. Нехлюдов не вопрошает, а получает ответы, в этой сцене уяснения все и художественно ясно, ясно и в авторском самоощущении. Переживание тайны лишнее в этой главе.

Но в толстовском мифе луны и воды стремление к счастью соединено с ощущением тайны.

Об этом сочетании еще на пороге своей творческой деятельности Толстой произнес предчувствуемую «в глубине» себя мысль: влечение человека к счастью «есть единственный путь к постижению тайн жизни» (46. 167).

Лунный свет сам по себе — сопряжен с чувством сладкого или томительного одиночества и с чувством преддверия тайны. Тут намек на непостижимость мира и надчеловечность мироздания. Толстой подытожил свое *религиозное* переживание лунной ночи в финале главы «Юности» о луне и воде:

«И все я был один, и все мне казалось, что *таинственно* величавая природа, притягивающий к себе светлый круг месяца, остановившийся зачем-то на своем высоком неопределенном месте бледно-голубого неба и вместе стоящий *везде* и как будто наполняющий собой все необъятное пространство, и я, ничтожный червяк, уже оскверненный всеми мелкими, бедными людскими страстями, но со всей необъятной могучей *силой воображения и любви*, — мне все казалось в эти минуты, что как будто природа, и луна, и я были одно и то же».

Для Толстого, как видите, это опыт таинственного величия мира, необъятного пространства, наполненного светлым кругом света, слитности с этим кругом и светом, и духовного присутствия, перед которым ничтожны человеческие страсти. Но цельный миф луны и воды несет в себе для Толстого не только тайну счастья, не только тайну мира и творения, но и тайну творчества.

«Безумной ночью» 18 июня 1863 года Толстой записал: «Ныне луна подняла меня кверху, но как — этого никто не знает...» Луна неведомо как подняла его в ту ночь из ненавистной пошлости

и суетливой праздности быта, и он обещает себе: «Завтра пишу». *Так завязалась работа над «Войной и миром».*

Переживание лунной ночи лежит у истоков «Войны и мира». Этот «притягивающий к себе светлый круг месяца», для Толстого образ духовного притяжения, имеет силу поднимать от земли и высвобождать его творческую энергию. Лунная ночь у Женевского озера тоже переживалась им как *очищение* от праздности и пошлости — в том и счастье — и толчок к творчеству. Счастье возрождения, жажда любви и творчество соединены у Толстого и ассоциируются с поднимающей кверху силой луны. Собственно, мечтания «Юности» — исполнились в «Войне и мире», «прелестной ночью» в Отрадном при полной луне, зовущей Наташу «натужиться и полететь» вверх от земли. Лунный свет, победно ворвавшийся в комнату кн.Андрея, играет главную роль в пейзаже («Нет, ты посмотри, что за луна!»), но Толстому при этом свете видна и «какая-то блестящая росой крыша» за черными деревьями. В противоположность Нехлюдову такой же радостной ночью кн.Андрей «не в силах уяснить себе свое состояние». Он слушает *у окна* восторг полноты жизни этой девочки, боясь пошевелиться, «шуршанье ее платья и даже дыханье» — и молодые мысли и надежды вдруг снова поднялись в душе его. Это — нашедшая наконец свое положительное разрешение тема ночного томления по любви и счастью. Здесь оно завершается «весенним чувством радости и обновления». Луна той ночи стала одной из «лучших минут его жизни».

Какой же душевный результат обновления кн.Андрея?

«...Надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась!..»

Миф Толстого о луне и воде (даже когда «вода» присутствует лишь подспудно или намеком) есть творческий миф. Как и «сила счастья», жажда любви есть у Толстого творческая сила. Из ничтожества людских страстей луна поднимает, как в «Юности», «всей необъятной могучей силой *воображения и любви*». Воображение и любовь объединены в переживании луны над водой. Они — краеугольные камни творческой способности в Толстом. На способности притяжения любовью и даруемой этой способностью силе постигновения другой души основывается творческая мощь Толстого.

Стремление к проникновению в тайну счастья, в глубинные душевные основы притяжения любви, в загадку жизни другой души — все это увязано в Толстом. Сущность его творческого воображения — проникновение в душевную жизнь; воображение у него оборотная сторона любви.

Хочется высказать одно предположение. Откуда такая изначальность, такая порождающая сила мифологемы луны и воды? Что-то, помимо силы воспоминания, коренится в самом этом образе.

Можно понять, что для Толстого в этом видении луна не столько источник света, сколько намек на присутствие света, идущего отовсюду, «наполняющего все необъятное пространство». Непременное упоминание отражающей поверхности (воды, крыши) указывает на встречное течение света, на необходимость луне и воде быть «вместе и везде», как в «Альберте». В этом смысле, как четко выражает Толстой, луна и вода не вверху

и внизу, «как обыкновенно бывает», а *везде*, заполняют странным своим светом все пространство и пронизывают все. Словно в мире — только бездонное небо, бездна тьмы в круге земли, вода, озаренная сиянием, мерцающим прямо над нею, и льющийся ниоткуда и везде, не имеющий источника, прозрачный свет на воду, свет, как будто еще не отделенный от тьмы.

Мне кажется, что этот образ несет намек на изначальность творения, на первый день мироздания. В нем переживание тайны цельности, единства, слиянности мира.

Это мощное и во всех произведениях у Толстого единое образопорождающее видение. Это образ мира, как будто ожидающего речения «хорошо». Такое Божественное узрение мира Толстой с юности и до последних лет определял понятием ***«благо»***, то, что «хорошо» в глазах Бога. Вопрос о счастье есть для него *личное* приложение вопроса блага. Поиск «блага», — пожалуй, квинтэссенция всей его эволюции (см. «Юность» выше). Переживание «луны и воды» как таинственного необъятного сотворенного мира, на который смотрит Бог, — вот религиозный смысл этого видения для Толстого.

Прибавлю еще одно. Толстой всю жизнь стремился найти истинный взгляд на вещи — не ложный, не человечески пристрастный, а как бы «глазами Бога». Чувствуя себя единым с миром, залитым лунным сиянием, и творчески переживая этот образ, Толстой словно обретал возможность увидеть свой мир с точки зрения истины и блага. Поэтому разрушение лжи и фальши, как в сценах театра, так связано с темой луны и воды.

Но луна как таковая, «светило меньше для управления ночью», правит в мире теней, призра-

ков, иллюзий, образов. Этот прозрачный зыбкий свет, отраженный мерцающей поверхностью, порождает особый иллюзорный мир. Все толстовские описания луны и воды не обходятся без черных резких ложащихся теней, без мерещущегося чего-то, без мечтаний, воображения, призрачных образов. Что-то есть причастное самим началам художественности в этом нарастающем, как звук, впечатлении лунного света и воды. Тут соединены тайна мира и творения, тяга к любви и счастью и побудительная сила воображения.

Творчество для Толстого — создание равноправной реальности, своего собственного «космоса», проецирующего его внутреннюю жизнь и вовлекающего душевное участие других людей, дающего им жить его жизнью. Так подытожил свое счастье обновления князь Андрей:

«чтобы все они жили со мной вместе!»

Художественная деятельность Толстого — путь видения «блага», т. е. способ узрения Мира в качестве «Творца». Стремление же к счастью у него непосредственный *мотив* к творчеству. Его Толстой вкладывает движущим принципом своего космоса. Это главное побуждение героев Толстого. Это стержень толстовского мира, вокруг которого все выстраивается, это его загадка, для разрешения которой он и творится. В этом смысле творчество есть у Толстого «выход» его личной душевной жизни.

Творческое самоосуществление у Толстого — работа воображения и любви. Его сила воображения созидает свой космос на началах любви, проникающей его насквозь. Это то, чем он создается, это закон этого мира, определяющий в первую очередь отношение творца к его созданиям, образам. Его лица получают бытие по законам любви,

и в них вложено побуждающим мотивом стремление к счастью. Это есть то, что живит толстовский мир, делая его живой, действенной, душевно насыщенной реальностью.

1984, 1991гг.

«Сон»

I

В двадцатых числах ноября 1857 года Толстой несколько дней проработал над маленьким произведением, которое назвал «Сон».

Это единственное у Толстого стихотворение в прозе не понравилось никому, кто читал его. Однако сам автор остался доволен, что уже не часто бывало в то время. Через месяц он снова возвращается к «Сну». «Я имел дерзость считать это отдельным и конченым произведением, — пишет Толстой Боткину и Тургеневу с не свойственной ему в обращении с литераторами стыдливостью, — хотя и не имею дерзости печатать» (60. 247)*. Расположение Толстого переменилось через пять лет, и он все-таки отослал этюд в печать, правда, прибегнув для какой-то цели к подставному лицу. Полученный знакомцем Толстого И.С. Аксаковым «Сон» был переписан рукой Софьи Андреевны, сопроводительное письмо было подписано именем приживалки в Ясной Поляне Н.П. Охотницкой. Редактор «Дня», как и следовало ожидать, ответил неизвестной сочинительнице любезным отказом.

---

* Цитирую по Полному собранию сочинений в 90 томах, М., 1928—1957.

Автор же не может расстаться со «Сном». Еще тогда, в 1857 году, Толстой превратил финал «Альберта» в слепок «Сна». Начиная с 1858 года, все больше сюжетным и образным коррелятом «Сна» становятся «Казаки». Его мотивы слышны в конце «Семейного счастья». К «Сну» Толстой возвращается в один день с «началом писания» «Войны и мира». Дважды, в 1864 и 1868 годах Толстой пытается вставить «Сон» в «Войну и мир» — и вынужден выбросить вместе с целыми сюжетными поворотами. Тень «Сна» проходит в одной статье для «Азбуки», то есть через четырнадцать лет после его возникновения! Вещь эта явно занимает в творческом воображении Толстого немаловажное место.

Проглядевший черновики «Войны и мира» может убедиться, как безжалостно Толстой выбрасывал целые главы, разработанные и авторским опытом пережитые сцены. «Сон» он хочет уберечь от исчезновения. В те времена Толстой не мог предполагать, что все им написанное будет бережно сохранено, опубликовано и прокомментировано*. Типографский принт гарантирует безопасность текста, который зачем-то очень нужен автору. Нужен для себя, не для литературных целей — потому-то предпочтительней скрыть авторство под псевдонимом. За эту страничку не очень внятного текста Толстой как будто боится. Чем «Сон» так дорог Толстому?

«Я стоял высоко, выше всех людей. Я стоял один. Вокруг меня наравне с моими коленями

---

* В том числе и «Сон» — впервые в Полн. собр. художественных произведений 1928 г., а затем в 7-м томе академического Полного собрания сочинений (М., 1936, с.117-119). Все необговоренные цитаты «Сна» — по этому изданию. Вторая редакция, т.60, с.247-248.

жались лица и, как зыблющееся черное море, без конца виднелись головы... — На мне была одежда древних, и одежда эта развевалась от страстных и прекрасных движений. Я говорил людям все, что было в моей душе, и чего я не знал прежде. Толпа радостно понимала меня...» Размеренным словом начинал Толстой, и слог этот необычен для его манеры. Экспрессивность первого варианта потом была снята; но значительность тона осталась.

«Я во сне стоял на белом, колеблющемся возвышении. Я говорил людям все то, что было в моей душе, и чего я не знал прежде. Мысли мои были странны, как во сне, но невольно облекались вдохновенным, размеренным словом. Я удивлялся тому, что говорил, но радовался, слушая звуки своего голоса. Я ничего не видел, но чувствовал, что вокруг меня толпились незнакомые мне люди и все мои братья. Вблизи они дышали. Вдали бурлило море, темное, как толпа».

Пять лет отделяет это начало «Сна» от его первого наброска. Сам тон Толстого подчеркивает, что тут не литературная безделушка, не экзерсис, и не «дерзкая ерунда», как писал он Боткину, а нечто очень важное, — не отсюда ли стеснительное притворство перед литераторами? Толстой намеревается изобразить акт творческого апофеоза, властного творческого подъема, наслаждение покоряющей силой вдохновения. «Восторг, горевший во мне, давал мне власть над безумной толпой, и власть эта, казалось мне, не имела пределов».

И далее «Сон» продолжает:

«Далекий чуть слышный голос внутренно шептал мне «страшно!», но быстрота движения

заглушала голос и влекла меня дальше. Болезненный поток мысли, казалось, не мог истощиться. Я весь отдавался потоку...»

Именно в то время и ни в какое другое творческий экстаз есть для Толстого высшее и наисчастливейшее состояние. Так и здесь сказано: «Я счастлив был своим безумием и безумием толпы». Отчего же упоение могуществом творимой мысли стало вдруг «болезненным»? Более того — влечет к гибели?

«Я едва переводил дыхание. Подавленный страх увеличивал наслаждение, и возвышение, на котором я стоял, колеблясь, поднимало меня все выше и выше. Еще немного, и все бы кончилось» (1863).

В течение семи лет Толстой возвращается к «Сну», и всякий раз меняет его пословно, как будто каждое слово несет величайшую нагрузку. Слово тут, действительно, все более нагружается, в то время как густота образа уступает место толстовской успокоенности слога. «Сон» обретает вес параболы, притчи, чуть не мифологемы; судя по вниманию, с каким Лев Толстой на пороге своего великого произведения относится к любому оттенку выражения, любому определению, интонации, структуре фразы этого наброска, — малейшее изменение здесь значимо.

«Но вдруг среди всей восхищенной мною толпы, среди безразличных, восторженных, страстно устремленных на меня взоров я почувствовал сзади себя неясную, но спокойную силу, настоятельно разрушающую мое очарование и требующую к себе внимания. Договаривая последние слова проникавшей меня мысли, я невольно оглянулся».

Это первый вариант. Во втором (беловом) варианте сказано, что кроме «сковывающей силы

толпы» рассказчик чуял сзади «что-то отдельное, неотвязно притягивающее» — «чужое счастье» — и «принужден был оглянуться». В редакции 1863 года он почуял «чужой, свободный взгляд» и оглянулся не просто «невольно», но против воли: «Я не хотел; но этого нельзя было, я должен был оглянуться». От редакции к редакции растет настоятельность той неясной свободной силы, что сначала притягивает к себе и в конце концов своей отдельностью, неподвластностью, спокойствием среди безумия *заставляет* остановиться, опомниться.

«Это была женщина. Без мыслей, без движений я остановился и смотрел на нее. Мне стало стыдно за то, что я делал. Сжатая толпа не расступалась, но каким-то чудом женщина двигалась медленно и спокойно посередине толпы, не соединяясь с нею. Не помню, была ли эта женщина молода и прекрасна, не помню одежды и цвета волос ее; не знаю, была ли то первая погибшая мечта любви или позднее воспоминание любви матери, знаю только, что в ней было все, и к ней сладко и больно тянула непреодолимая сила» (1858). В 1863 году Толстой добавит: «В ней было все, что любят».

Как раз именно «ее» образ, ради которого, вне всякого сомнения, Толстой так упорно возвращается к «Сну», и этот центральный момент увиден автором в первом же варианте, сразу и весь, в полном объеме:

«Она равнодушно отвернулась, и я только на мгновение застал на себе ее ясные глаза, на которых готовились слезы. Во взгляде ее была жалость и любовь, на устах была легкая улыбка. В этом мгновенном взгляде я все прочел, и все мне стало ясно. Она не понимала того, что я говорил,

не могла и не хотела понимать. Она не жалела о том, что не понимает, а жалела меня. Но с любовным сожалением слушала мои слова. Она не презирала ни меня, ни толпу, ни моего восторга; она была проста, спокойна...»

Так написано 24 ноября 1857 года. И после Толстой лишь додумывает образ, он в целом скорей лишается зримых черт, чем обретает: «она была прелестна и счастлива. Ей никого не нужно было, и от этого-то я чувствовал, что не могу жить без нее...»

Что стало «ясно» герою «Сна», что он «прочел» в ее «мгновенном взгляде»? Н. Гусев (единственный разбиравший «Сон») полагал, что ему стала ясна тщета «шумной общественно-политической деятельности, вызывающей восторг толпы», и что в образе «таинственной женщины» олицетворены «поэзия, мораль, любовь»*. Однако Толстой писал Боткину, что «препровождает» этюд в доказательство того, что «устал от толков, споров, речей и т. д.», то есть в качестве свидетельства отхода от «шумной деятельности», и, следовательно, политическая или антиполитическая тема не составляет содержания этой — его выражение — «штуки». Что же касается поэзии, то для Толстого тех времен она скорей связана с героем «Сна», чем с героиней. «Я» «Сна» впервые и отдано Альберту, волшебно играющему на необыкновенном стеклянном инструменте. Но что же тогда жалела «она»? «Она ничего не понимала из того, что я говорил, и не жалела о том, что не понимает, а жалела обо мне». Вот ударная фраза

* Н.Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 гг. М., 1957, с.264.

«Сна». Важно понять, что хочет здесь запечатлеть Толстой.

«Дрожащий мрак безжалостно закрыл от меня ее образ». Финал «Сна» говорит о чем-то значительном. «Она незаметно неподвижно удалялась от меня... Она исчезла». В другом варианте: «С ее появлением исчезли и мысли, и толпа, и восторги; но и она не осталась со мною. Осталось одно жгучее, безжалостное воспоминание... Я заплакал во сне, и слезы эти были мне слаще прежних восторгов. Я проснулся и не отрекся от своих слез. В слезах этих и наяву было счастье».

Согласимся с Аксаковым, отвечавшим неизвестной Н.О. из Тулы: «Этот «Сон» слишком загадочен для публики, его содержание слишком неопределенно, и может быть вполне понятен только самому автору». Вещь в самом деле написана без расчета на понимание. Содержание ее и нельзя было бы понять, не будь в нашем распоряжении других произведений Толстого.

II

«Звук голоса моего был силен, тверд и прекрасен», — говорит герой первого текста «Сна». «Все звуки были ясны, изящны и значительны», — сказано об игре Альберта, и если один облекает словом «все, что было в душе и чего не знал прежде», то другой изливает звуками поток «давно знакомой, но в первый раз высказанной поэзии». И там и там на «возвышение» поставлен сам статус творчества. В «Сне» это творчество — откровение сокрытого в душе; в «Альберте» — творческое горение искусства, где главное, восклицает помешанный музыкант, — огонь! «И дей-

ствительно страшный внутренний огонь горел во всей его фигуре». В герое «Сна» тоже «горит» восторг — и восторг «безумный». Толстой испытывает внутреннюю ценность состояния творчества — потому герой увиден изнутри, — и для этого неимоверно укрупняет его: он стоит «выше всех людей», чувствует на себе «глаза миллионов (!) людей». Эту деталь имеет лишь второй вариант «Сна», тот, что ближе всего связан с «Альбертом».

В окончательной редакции «Альберта» «Сон» полностью перелагается в бред скрипача. Как и герой «Сна», он «весь отдавался потоку» — не мысли, а поэзии, музыки, — который подымает его «выше и выше». Его взгляд сияет «гордостью, величием, сознанием власти», и слушающие, как и в «Сне», «рабской покорностью» отвечают на это.

Когда Альберт играл, все «с трепетом надежды» «хранили покорное молчание и, казалось, жили и дышали только его звуками». «Когда я говорил, — видится герою «Сна», — по толпе, как ветер по листьям, пробегал трепет восторга; когда я замолкал, толпа, отдыхая, как один человек, тяжело переводила дыхание». Толстому свойственно было, «успокаивая» текст, приглушать акценты; он выбросил из «Сна»: «Я был Царь»; и из «Альберта»: «мы рабы, а он Царь», он «Царь и велик». Правда, Альберт погружается в чистый мир музыки, «с выражением страстного внимания» прислушиваясь к нему, «забыв себя, других и весь мир»; в «Сне» же герой «плавал в упоении своей власти» и сам различает на лицах «старцев, мужей и юношей» выражение «жадного внимания, покорности и восторга». Но в любом случае творчество дает наслаждение и власть. Если бы в «Сне» была чужая, сторонняя точка зрения — а она,

хоть и скрытая, есть там, — то и у героя «Сна» мы узнали бы «улыбку гордого величия и счастия», с которой опустившийся, полупомешанный Альберт заканчивает игру. И в «Альберте», и в «Сне» речь идет об одном и том же — о величии и счастье.

«Искусство есть высочайшее проявление могущества в человеке... поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится, и трудно удержаться здравым» (5. 50). Это главная мысль «Альберта». И автор действительно поднимает героя «на высоту», ставит его на то самое «возвышение», с которого, счастливый «своим безумием», вещал герой «Сна». В бреду Альберт тоже почувствовал себя «прекрасным и счастливым».

«В середине церкви стояло возвышение. Альберт вошел на него. Какой-то незнакомый человек подал ему инструмент, и вдруг все темное пустое пространство наполнилось народом, светом и звуками. Альберт играл что-то, сам не помня того, что он делал. Он *говорил им все, они трепетали*, и по мере того, как говорил, все уяснялось в церкви. *Восторг горел* в нем. *Вдруг кто-то посмотрел, это была она.* Как прелестно. *Все исчезло*, он вышел с ней. Швейцария, озера. В лодке плывут, ему прохладно, тот берег — крест. Она плачет. Это его могила. Он не верит и чего-то жалеет, хочет растолковать, вдруг колокол, и *все ясно*»*.

Слова, подчеркнутые нами, как видите, прямо повторяют «Сон», да и весь финал «Альберта», написанный в 20-х числах декабря 1857 года на присланной Некрасовым корректуре, есть не что

* Н.Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., Изд-во АН СССР, 1957, с.275.

иное, как конспект еще одной редакции «Сна». Хотелось бы понять, почему Толстой счел именно «Сон» тем завершением, где все становится *ясно*.

Финал «Альберта» окончательной редакции подытоживает ход мысли. Здесь сказано: «он вам жалок кажется, вы его презираете, а он лучший и счастливейший». Какая-то *непреодолимая сила* тянула Альберта к возвышению огромной залы, и когда он становится на возвышение, в руках его оказывается скрипка, на которой он принимается играть все то, что говорил ему колокол, «далеко и высоко гудя где-то», — что он лучший и счастливейший. Апология погибшего избранника искусства становится апофеозом, и Альберт, «стараясь не двигаться», поднимает «руки и глаза к небу». Тема рассказа исчерпана. «Альберт выпрямил грудь и, гордо подняв голову, стоял на возвышении так, чтобы все могли его видеть». Это и есть момент для появления женщины «Сна».

В первом тексте «Сна» женщина разрушала *очарование*. Во второй редакции она вносит с собой *стыд*. «Мне стало стыдно за то, что я делал». И Альберт «тотчас же понял, что то, что он делал, было дурно, и ему стало стыдно за себя».

Но почему же? Как и чем обоснован этот стыд? Конечно, в сновидении — своя логика. «Во сне вспоминается не факт, а чувство, и к чувству внешние причины примешивают образы», — записал Толстой в том же 1858 г. (48. 71), и так он всегда и создавал свои сны (мысль эта повторена в Эпилоге «Войны и мира»). «Сон» внес в рассказ о гениальном юродивом ноту нравственного суда. «Он обернулся и в полусвете увидал женщину. Она печально смотрела на него и отрицательно покачала головой». Женщина входит в видения Альберта, чтоб указать на *недолжность* «возвы-

шения», — что то, что он делал, было дурно. Выражением этого чувства стыда перед «нею» и был для Толстого его «Сон».

Вопрос об избранничестве в искусстве заменился вопросом о счастье. Восторг, величие и власть творческого могущества вдруг оказываются недолжным. Альберт, «лучший и счастливейший», узнает *еще высшее* счастье. «Альберт вместе с нею бросился в луну и воду и понял, что теперь можно ему обнять ту, которую он любил больше всего на свете, он обнял ее и почувствовал невыносимое счастье» (5. 52). Но это не счастье мечты осуществленной: — это было ставшее действительностью *воспоминание*. «Уж *не во сне ли это?* спросил он себя. Но нет! Это была действительность, это было *больше*, чем действительность: это было действительность и воспоминание. Он чувствовал, что то невыразимое счастье, которым он наслаждался в настоящую минуту, *прошло и никогда не воротится*».

Не авторским недосмотром, конечно, объясняется, что слова о безвозвратно ушедшем счастье четыре раза повторены в рассказе. Об этом говорила скрипка Альберта и в самом начале. Словами этими заканчивались те, оставшиеся за текстом «четыре листика горячих», написанные за месяц до «Сна», которые Б. Эйхенбаум считал принадлежащими к самым замечательным страницам Толстого и которые, на его вкус, «по яркости и смелости стоят всего «Альберта»*. Действительно, нигде Толстой не выразил так ярко лирическое чувство исчезнувшего, ушедшего счастья, обретающего силу настоящего воспоминания.

---

* Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Книга первая. 50-е годы. «Прибой», Л., 1928, с.301, 302.

Это чувство утраты и *невозможности счастья*, которое проникает и финал «Альберта», и финал «Сна». «О чем же я плачу?» — спросил свою женщину Альберт. «Я заплакал о *невозможном счастии*», — ответствует «Сон» (24 ноября) и продолжает: «но слезы эти были мне слаще прежних восторгов».

Грусть не что иное, как безотчетное воспоминание, заметил Флобер, и «четыре листика горячих» вылились как лирическое выражение упоения грустью воспоминания. «Дальше скрипка Альберта говорила все одно и одно; она говорила: прошло, прошло то время, никогда не воротится; плачь о нем, выплачь все слезы, *умри* в слезах об этом времени, это все-таки одно лучшее счастье, которое осталось тебе на этом свете. И он *плакал и наслаждался*». Финал «Сна» — безотчетное наслаждение «жгучим, безжалостным воспоминанием». Лирическое чувство утраты, чего-то щемяще желаемого и ушедшего, которое проникает финал «Альберта», звучит и в окончании «Сна»: «Я звал ее, умолял хоть еще раз насмешливо оглянуться на меня и сказать мне... Она удалялась... Она исчезла...» И Альберт в финале плачет, хотя его обнимает «та, совершенно та, которую он любил».

Через восемь лет Толстой еще раз возвратился к описанию того же переживания. «Он был счастлив и ему вместе с тем было грустно. Ему решительно не о чем было плакать, но он готов был плакать. О чем? О прежней любви?.. О своих разочарованиях?.. О своих надеждах на будущее?.. Да и нет». Об утраченной любви, об ушедшем и о желаемом в тайниках души — вот о чем это чувство, которое испытал князь Андрей Болконский, слушая пение Наташи (II,III,XIX). Но и не только об этом.

В «Войне и мире» это чувство утраты осмыслено как чувство *духовного томления*, перед «новым и счастливым», которое ждало кн.Андрея, после парома и дуба, в его возвращении к жизни. «Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо осознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время ее пения». Переживание красоты в «Альберте», «Сне», в сцене наташиного пения — есть то особенное чувство сладкой боли о своей неполноте, недостаточности, душевной ограниченности или утраты чего-то перед лицом полноты величия и счастья.

III

Исследователь теряется в неразберихе редакций, меняющихся образов, начал и продолжений «Казаков». Неизменна, при всех в течение десяти лет изменениях замысла, — Марьяна.

Величавая, спокойная женщина, «в той первобытной красоте, в которой должна была выйти первая женщина из рук своего Творца», вошла в жизнь Оленина и разрушила очарование чувств и мыслей, которыми он жил и которые она не могла и не нуждалась понимать — «не потому, что она ниже меня, напротив, она *не должна понимать меня*. Она счастлива, она, как природа, ровна, спокойна и сама в себе» (6. 122).

«Она не понимала того, что я говорил, *не могла и не хотела понимать*... Она была *проста, спокойна*...» Это из первого варианта «Сна». «Она

была *прелестна и счастлива*. Ей никого не нужно было», — добавляет второй вариант то же, что сказано в «Казаках» («сама в себе»), — «и от этого-то я чувствовал, что не могу жить без нее». Во «Сне»: «Она ничего не понимала из того, что я говорил, и не жалела о том, а жалела обо мне». У Оленина: «одно желание — любить ее и жить с нею, *ее жизнью*», как и в «Сне»: «одного желало все существо мое — еще раз проникнуться этим взглядом, понять его и *жить его жизнью*». Но она «равнодушно отвернулась», хотя «не презирала ни меня, ни толпу, ни моего восторга»; и в «Казаках» — «каждый взгляд, каждое слово, каждое движение ее выражали это *равнодушие*, не презрительное, но подавляющее и чарующее». Она посмотрела молча. *«Прелестно-величаво»*.

Легко заметить, что «Казаки» доведены до того момента, когда «дрожащий мрак закрыл от меня ее всю». «Я звал ее, умолял хоть еще раз насмешливо оглянуться и сказать мне...» — рассказывает «Сон». «Марьяна, не говори, — умолял Оленин» (не говори, что отвергаешь меня) — это его последний зов к ней, он уезжает из станицы, провожаемый пьяными слезами «естественного человека» дяди Ерошки и равнодушным взглядом Марьяны. И нельзя «вынуть из себя ее взгляда», заключает «Сон», чья третья редакция была сделана вслед за окончанием «Казаков».

Оленин всегда был alter ego автора и потому от рукописи к рукописи менялся вместе с изменениями его взгляда на себя. Марьяна единственная из всех героев не меняет даже своего имени. Она остается проста, спокойна, равнодушна и «повелительно прекрасна», как небо и горы. Образ этот изначально создавался как «прекрасное в спокойствии» (6. 197). «В ней была та неясная спокой-

ная сила, которая требовала внимания и разрушала очарование». Это, конечно, «Сон», но равно может быть отнесено и к Марьяне.

Если вслушаться в многократные уподобления Марьяны горам, небу — образы величественной и всеобъемлющей природной жизни, — вспомнить, что «жить ее жизнью» значит для него жить, «как живет природа», то, действительно, Марьяна для Оленина — «олицетворение всего прекрасного природы». Счастье, говорит Оленин, «это быть с природой, видеть ее, говорить с ней» — «с ней» значит равно с природой и с Марьяной. Так же, как высшего счастья, жаждет быть «с ней» и герой «Сна».

Сила спокойствия, самодостаточности, полнота счастья, по которой ей никого не нужно, любовное сожаление — те составляющие, без которых Толстой не видел образа женщины — олицетворения красоты. Конечно, Марьяна, громко хохотавшая, когда ее целовали, совсем не то же, что женщина-видение «Сна», но и ей, кажется, автор хочет дать «все, что любят»: «строгое и вместе нежное выражение глаз», «ласковое выражение рта и улыбки», «светлый, счастливый смех». Помимо всех образных характеристик, сущность «ее» — в том, что «в ней было все» («все, что любят»), что она выше того, чтоб понимать, в том не нуждается, что без нее «нельзя жить», что она спасает — и удаляется. *В ней тайна счастья.*

«Простая женщина в простом уборе» — так впервые появляется эта женщина-видение в «Сне». Простота здесь, конечно, означает душевное качество и повадку, но «простой» означает и «незатейливый», «простонародный». Толстой имеет в виду также и то, что женщина — в простом, безыскусном русском народном уборе. Уже

в беловом тексте вся эта конкретика видения снята и никогда после не восстановлена, но во всяком случае в первоначальном представлении Толстого женщина «Сна» — простая *русская* женщина.

«Всегда смолоду, и чем старше, тем больше, ценю одно качество отрицательное *выше* всего — простоту» (62. 73), — писал Толстой в 1872 году Это качество — качество *русских* героев Толстого. Таков Кутузов, никогда не притворяющийся вершащим судьбы истории и всегда по-старчески равный сам себе. То же и Каратаев — само «олицетворение духа простоты и правды». «Олицетворение *всего русского*» у Толстого подразумевает естество как сущность русской натуры. «Война и мир», выраставший на осмыслении сущности русского народа и русской народной судьбе посвященный, в значительной мере строится как решение вопроса истинного счастья, истинно высшего и низшего в жизни, т. е. истинного величия и псевдовеличия. Простота, счастье и величие связаны у Толстого.

В апреле 1858 года Толстой перерабатывал рассказ «Тревога», который теперь назвал «Как умирают русские солдаты», и окончил фразой: «Велики судьбы славянского народа! Недаром дана ему эта спокойная *сила души*, эта *великая простота* и бессознательность силы!..» (5. 236). Повод такого восклицания — смерть солдата Бондарчука, неприметность, простота этой смерти. *Спокойное величие простоты*, проявление бессознательной силы души — тема рассказа. Имея такой двигатель простоты и бессознательной силы, русский народ, по Толстому, имеет «великую судьбу». Платон Каратаев как олицетворение душевной простоты есть для Толстого выявление истинного *величия* в этой жизни. И одновременно

— в его натуральности, подлинности, в его лице, которое «несмотря на мелкие круглые морщинки имело выражение невинности и юности», в его неистребимой «ласковой нежности» и «торжественном благообразии» Толстой не только выразил свое писательское кредо, идеальную фигуру, но также, несомненно, воплотил свое личное откровение истины *счастья* человеческой жизни. Тайна простоты — тайна величия и счастья; и тайну величия и счастья несет «простая женщина» «Сна».

IV

Рано утром помещик Дмитрий Нехлюдов, столь чудесным образом воскресший в последнем романе Толстого, бродит «среди майской, сильной, сочной, но спокойной природы... без всяких мыслей, страдая избытком какого-то чувства и не находя выражения ему» (4. 164). Он ищет, чем успокоить это страдание. Толстой дает, конечно, не разложение хода его представлений, но общую формулу душевного процесса, который может уместиться в годы, не в утреннюю прогулку. Представляется образ женской любви — нет, «не то». Затем в экзальтации мысли открываются, «как казалось ему, законы бытия, и он с *гордым наслаждением* останавливался на этих мыслях», которые — предвосхищая интонацию и словоупотребление «Сна» — неистощимым потоком «возносились все выше и выше». Но снова — *«не то»*. Образ, который наконец открыл ему *«то»*, что он искал, внезапно заставляет нас связать в единый узел отрывок «Утро помещика» (1857 г.), этюд «Сон» и один из самых хрестоматийных фрагментов «Войны и мира».

«Без мыслей и желаний («Сон»: «без мыслей, без движений»)... он лег на спину под деревом и стал смотреть на прозрачные утренние облака, пробегавшие над ним по глубокому, бесконечному небу». И небо, как и другому герою Толстого, сказало ему.

«Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал... — думает князь Андрей, — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я *счастлив*, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба».

Небо *открыло* счастье, и Нехлюдов с восторгом вторит князю Андрею: «Какая глупость все то, что я знал, чему верил и что любил, говорил он сам себе: любовь, самоотвержение — вот одно истинное, независимое от случая счастье!»

Прошло десятилетие, изменился тон, наполнение образа; но небо, которое увидал Андрей Болконский на поле Аустерлица, и то небо, которое открыло счастье любви Нехлюдову, — конечная и начальная стадии проявления одной и той же картины. Это картина беспредельного спокойствия, величественности. Все то ложное, «чему верил и что любил», уничтожено этим небом, и по высвобождении из всего наносного, ненужного в основании души остается — счастье.

Что-то очень похожее происходит в «Казаках». Открытие самоотвержения Нехлюдовым чуть не дословно переносится в XX гл. «Казаков», которые становятся, таким образом, скрытым авторским ответом «Утру помещика». «Ему было прохладно, уютно; ни о чем он не думал, ничего не желал», — начинает Толстой знакомым нам мотивом, когда Оленин тоже ложится отдохнуть

в лесу и чувствует себя растворенным в природе. С отсутствием желаний вдруг, Бог знает почему, явилось «чувство беспричинного счастья и любви ко всему». «...Все надо жить, надо быть счастливым; потому что я только одного желаю — счастия». С теми же словами возвращался к жизни князь Андрей после пения Наташи, прикоснувшись к полноте ее жизни: «пока жив, надо жить и быть счастливым». «Отчего я счастлив и зачем я жил прежде?» — спрашивает себя Оленин. — «Как я был требователен для себя, как придумывал и ничего не сделал себе, кроме стыда и горя! А вот как мне *ничего не нужно* для счастия!»

Так же объяснена «полнота счастья» женщины из «Сна»: «Ей никого не нужно было...» — вот каков признак счастья. Князь Андрей все отринет перед спокойствием и торжественностью Неба — перед лицом «этого высокого неба» для него «все пустое, все обман», ничего не нужно. И то же «глубокое, бесконечное небо» подводит Нехлюдова к открытию, «как ему казалось, совершенно новой истины» — что для счастья нужно только одно: любовь и самоотвержение. Оленин, открывая эту же, «как ему показалось, новую истину», тоже бросает взгляд на «ясное небо», которое здесь упоминается, но явственно, во всем своем торжественном величии, не присутствует и не говорит душе.

Но ведь образ спокойствия, величия, недоступной высоты и полноты счастья *есть* в «Казаках», мало того — на нем вся повесть строится, с того момента, как Оленин увидал громады гор на фоне «далекого неба» и всю «бесконечность этой красоты», и до той минуты, как Марьяна последний раз посмотрела «молча и величаво». Этот образ является словно в ответ «какому-то голосу»,

который каждому душевному стремлению на правах высшего говорил: «не то». Перед нами не просто художественный образ, а *глубинное видение*, равно выразившееся и в символе неба, и в образе Марьяны, и в женщине «Сна».

Красота беспредельности и величия неизмеримо высокого неба с его «синеющей бесконечностью» («Война и мир») и величавая самодостаточная красота Марьяны — а она «прекрасна *как они*» (6. 121) — для Толстого *истинная* красота, перед которой ничего больше не нужно. Все измеряется *рядом с ней*; все исчезает, становится фальшью рядом с «этим высоким, бесконечным небом». Образ неба в конце первого тома «Войны и мира» завершает почти десятилетнее установление в поэтике Толстого — образа истинного незамутненного величия и счастия, образа природной полноты и гармоничности первобытия*. На поле Аустерлица князь Андрей не только понял, что «кроме него (неба) ничего не нужно», но что «*ничего нет*, кроме его».

Такую же функцию исполняет в «Казаках» Марьяна. «Пришла красота и в прах рассеяла всю египетскую жизненную работу. И сожаления нет об исчезнувшем». Такую функцию исполняет и «она» в «Сне». Как ни странно, Марьяна не открывает, а закрывает счастье самоотвержения. Прежние интонации «Утра помещика» («Какая глупость все то, что я знал... самоотвержение — вот одно истинное... счастие!») меняют знак, и все переворачивается. «Самоотвержение — все это вздор, дичь... в душе моей одна любовь к себе и одно желание — любить ее и жить с нею, ее жизнью» (6. 123). Что, собственно, и значит «жить»

---

* См. «Откровения князя Андрея», гл.1.

в подлинном смысле: «прежде я был мертв, а *теперь только* я живу». Самоотвержение в конечном счете тоже оказалось «не то».

«Казаки», продолжающие дальше там, где остановился Нехлюдов, с его мечтами жить жизнью простых, цельных людей, собственно, не столько объясняют, *почему* жить для других опять «не то», сколько показывают, перед *кем* это становится «не то». Где же тот «высший голос», та высшая точка, с которой Толстому и его героям дано различить, что «то» и что «не то»?

V

«Сон» первого чернового варианта 1857 года дает смену чувств, или, шире, самоощущений героя. Неистощимый поток смелой мысли, восторг упоения творением нового слова обрывает «она». И все ясно перед ее взглядом, безумие власти над толпой теряет цену, чары распадаются. «Она» исчезает, но даже слезы об ушедшем, невозможном счастье — «слаще прежних восторгов». То же в руках Альберта говорила скрипка, и любимая песня дяди Ерошки, от которой старик плакал, «не отирая слез», говорила то же (6. 108):

«Прошло ты, мое времячко, не воротишься». Имеющее право на действительность, завладевшее действительностью воспоминание — живое сейчас в душевной реальности, но притом безвозвратно ушедшее и оставшееся в прошлом, — основа этого чисто лирического, упоительно мучительного чувства.

Лиризм «Сна» во втором варианте углубляется тем, что с воспоминанием счастья соединяется *мечта* о счастье. Плач второго варианта «Сна» не просто о счастье ушедшем, но о счастье *утрачен-*

ном. Счастье теперь переживается не как созерцаемое, существующее в действительности воспоминания, но как счастье наяву, явно существующее: «Я проснулся и *не отрекся* от своих слез. В слезах этих и наяву было счастье».

В первом варианте «Сна» герой с гордым наслаждением возносился «все выше и выше...», но какая-то «неясная спокойная сила» разрушила наслаждение, и в ее взгляде он прочел: *«не то»*. Во второй редакции, куда введено чувство стыда, сополагается уже не «то» и «не то», а должное и недолжное, истинное и неистинное. Тут не одна ностальгия о счастье, но и суд над собой.

Это суд *с точки зрения* счастья. И в финале «Альберта», и в варианте письма к Боткину образ «ее» слагали воспоминания и мечта. Но в отличие от «Альберта» в «Сне» воспоминание и мечта соединились вместе не для того, чтобы создать лирический аккорд, но чтобы дать *идеал*, в котором «все» и который знаешь в душе по чувству любви, по сладко и больно тянущей силе.

«Она» не столько художественный образ, сколько некоторая авторская мифологема, к которой сам носящий ее в себе автор обращается снизу вверх. В «Казаках» Оленин создает себе *миф о Марьяне.* «Она выше меня, она счастлива, она, как природа, спокойна, ровна, сама в себе, а я, исковерканное слабое существо, хотел, чтобы она поняла мои мученья» (1858). Она *выше* того, чтобы понимать или презирать, осуждать. Вот эта полнота счастья и позволяет *ею*, от нее — судить себя, свой экстаз возвышения.

В первом варианте смена самоощущений героя давалась как смена низшего высшим, счастья власти над толпой — счастьем проникнуться ее взглядом и плакать о счастье ушедшем; в даль-

нейшей переработке это не смена, а отрицание — ложного счастья возвышения истинной полнотой *ее* счастья. Ей придан высший взгляд в этом видении, и наяву оставляющем счастье. «Она» здесь — единственное истинное величие и счастье. «Ей никого не нужно было, и *поэтому* я чувствовал, что *без нее нельзя жить*».

Это «не нужно», как помните, — для Толстого главный показатель счастья; откровение счастья в «Казаках» строится на этом мотиве. Счастье — это когда больше ничего и никого не нужно. И Андрей Болконский, которому перед смертью открылось истинное, неотъемлемое от человека счастье, тоже знает, что все чувства, которыми так дорожат люди, «все эти мысли, которые кажутся нам так важны, что они — не нужны». И герой «Сна» говорит что-то новое и важное людям, но *«она»* «только на одно мгновение» взглянула на него и «равнодушно отвернулась».

«Она» не понимает его, и он не может понять ее взгляда, как невозможно смертному понять равнодушный взгляд князя Андрея в Ярославле: «Мы не можем понимать друг друга», — заключает тот. Как и она, князь Андрей «чуть заметно улыбнулся» с высоты своего понимания жизни: это была улыбка «тихой, кроткой насмешки». — «В ее взгляде была кроткая насмешка и чуть заметное сожаление» — предваряет сцену «Сон». Толстой уже тогда знает, что это — предсказание: «Спокойный взгляд ее остался во мне... я не мог вынуть из себя ее взгляда» (текст 1863 г.). *Этот-то* высший взгляд он донес до сцены смерти князя Андрея.

Перед лицом «полноты счастья» деятельность «колеблющегося возвышения» в «Сне» мерится стыдом, и то, что раньше казалось важным и ве-

ликим, оказывается ничтожным и для счастья *не нужным*. «Она», как и кн.Андрей в «Войне и мире», дает высшую точку зрения автору. «Она» — простота и счастье, то, чем можно мерить себя и судить.

Собственно, испытывать стыд и значит *обсуждать себя* с некоторой высшей точки; решить вопрос истинного величия-счастья возможно, только найдя эту высшую точку. «Сон» и есть такое самообсуждение.

В своем превознесении искусства молодой Толстой почувствовал нечто, что заставило его произнести в финале «Альберта»: «стыдно». Вот что дала ему точка зрения «Сна». Через двадцать пять лет, в «Исповеди», Толстой уже вслух судит и себя, и тех, кто был с ним тогда единодушен: «Мы все были убеждены, что нам нужно говорить и говорить, писать, печатать — как можно скорее, как можно больше, что все это нужно для блага человечества». Не реминисценция, а тон «Сна» в «Исповеди», эта интонация «говорить и говорить» перед человечеством, все больше и больше — вот что заставляет воспринимать «Сон» как род исповедания перед кем-то и как установление высшей точки душевного зрения.

«Подняться на ту точку, с которой видишь себя. Все в этом» (58. 55), утверждал в последний год жизни Толстой. Толстому *как художнику* необходимо было определить в себе ту высшую инстанцию, мерой которой он мог бы судить свои и других душевные проявления. К началу 60-х годов искусство для него уже перестало быть средством для счастья творящего его, и тем более источником наслаждения, и стало служить целям отыскания той духовной инстанции, от которой можно было бы судить самого себя и жизнь.

Чувство стыда — первичное *творческое* чувство у Толстого.

Лев Толстой отправляется от чего-то исходного в себе и мире, и это представление исконного лона счастья воплощает в образе женщины, который уже не укладывается в рамки художественного образа и тяготеет к мифу. «Светла, блаженно-равнодушна, как подобает божествам», словами «Весны» Тютчева, которую Толстой каждую весну тогда твердил «от строчки до строчки» (60. 265). «Она» для своего автора — «как природа», воспоминание начала естества, материнское начало. Она же — и чистейшее выражение любви к женщине, что всегда есть мечта о будущем счастье с ней. Только тут эта мечта-воспоминание о счастье бывшем, утраченном и одновременно мечта — предвосхищение идеально желаемого счастья. Она — само счастье; она «своим законам лишь послушна»; в ее блаженном равнодушии божества «непреодолимая сила», величие, она — *божество счастья*. Но не счастья вообще и даже не истинного счастья вообще, а именно *его*, ему свойственного, только ему присущего счастья. В ней все то, что именно он любит: естественность, простота, красота, кротость, величавая самодостаточность, любовное сожаление о людях и жалость к нему. Она — прелестна: «чистейшей прелести чистейший образец». Она его Мадона, соединяющая черты высшего божества и тягу любви как мечты счастья.

О последних стихах пушкинской «Мадоны» Толстой сообщал А.А. Толстой, что они его «мучают». Сикстинская мадона в нескольких гравюрах, ею подаренная ему тогда, и сейчас висит в кабинете яснополянского дома. В этом письме (за две недели до письма с цитатой Тютчева) Толстой

говорит: «Что делать с собой, когда *воспоминания и мечты вместе* составят такой идеал жизни, под который ничего не подходит, все становится *не то...*» (60. 260). Не забудем, что только три месяца назад «Сон» был отправлен Боткину, в преды-дущем же письме А.А.Толстой Лев Николаевич намеревался «Сон» послать ей (не знаем, послал ли с этим письмом). Тут же Толстой вспоминает Мадону. «Этот идеал не выдумка, а самое дорогое, что есть для меня в жизни. Без него я жить не хочу (в «Сне»: «я чувствовал, что не могу жить без нее»). Помните вы «Мадону» Пушкина? Ваша Мадона висит у меня и радует, а последние стихи мучают».

Пушкинские стихи оказались тут столь к месту потому, что в них именно сливается представление о божестве и о личном счастье любви:

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, *моя* Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Образ этот и есть для Толстого тот его идеал жизни*, который составлен воспоминаниями и мечтами, образец для суждения о должном и недолжном — т. е. этот образ становится каким-то *личным* мифом, его спасающим и карающим божеством. «Иногда приходит в голову отслужить по всему панафиду», — отвечает Толстой на воображаемый совет «бросить этот идеал», — «да тогда уж и других молитв в душе не останется». Отношение к этому «невыдуманному», действительному идеалу — «самому дорогому, что есть в жизни» — молитвенно. Он обладает такой прони-

---

* Следует обратить внимание на высказывание Б. Бурсова в связи с тем же письмом: «Вопрос об идеале для Толстого не столько теоретический, сколько практический».

зывающей силой, что под него «ничто не подходит»; именно он на правах высшего голоса говорит «не то». Это «в душе вечное недовольство и грусть» вложено Толстым в самых близких ему героев, включая «Войну и мир». Какие же конкретно «воспоминания и мечты» составили его идеал?

Воспоминания — о «семействе, которое я *потерял*», «семействе *моего воображения*», хотя это то семейство, которое жило в Ясной Поляне, его родители и его дед, что как воспоминание и действительность представилось тогда на подъезде к дому. Мечты же — о семействе, могущем жить тут же, в той же Ясной, его собственном семействе, *его* жизни, чей идеал в его воображении зиждется на том «прелестном семействе», о котором ему тихими зимними вечерами рассказывала три месяца назад (время написания «Сна») семидесятитрехлетняя В.А. Волконская. Ее рассказы легли в основу образов княжны Марьи и старого князя Болконского. В Эпилоге «Войны и мира» все «семейство» и оказывается в Лысых Горах — Ясной Поляне. В романе, разумеется, герои живут в том мире и пространстве, какое нельзя путать с миром прототипов; однако тогда, когда складывается не столько замысел, сколько «зерно», жизнеощущение романа, «семейство моего воображения» было тем *своим* образом, тем образом *своего* счастья, без которого немыслима «Война и мир». «Сон» с его образом женщины интимно связан с зарождением «Войны и мира».

23 февраля 1863 года Толстой записал: «Начал писать. Не то. Перебирал бумаги — рой мыслей и возвращение или попытка возвращения к лиризму. Он хорош. Не могу писать — кажется — без заданной мысли и увлечения». (48. 52).

Найдя в бумагах старый текст «Сна» 1857 года* Толстой тут же переработал его. Уже 28 марта И. Аксаков отвечал Н. Охотницкой в Тулу. Что-то в тот день не давалось Толстому, и он принялся перебирать старые наброски, пытаясь, очевидно, найти созвучное своему замыслу. Что же, однако, «писал» в тот день Толстой?

«Холстомера»? Это, кажется, подтверждает запись 3 марта: «Мерин не пишется — фальшиво». Но «Холстомера» Толстой не начинал, а *продолжал* писать по старому черновику. И не до, а после того, как перебирал бумаги, среди которых, очевидно, и находился старый набросок, скорей всего, относящийся к 1859 году, когда Толстому рассказали сюжет задуманных покойным М.А. Стаховичем «Похождений пегого мерина». К тому же в записях о работе над повестью (как и в письме Фету спустя три месяца) Толстой всегда прямо указывает, что работает над историей мерина. Здесь же речь как будто идет о главной работе, которая не называется, — пишу то самое, задуманное, что нет нужды уточнять. В том же тоне и обещание себе «безумной ночью» 18 июня: «Завтра пишу» (48. 55). Действительно, уже через два дня, 25 февраля, Софья Андреевна сообщает сестре, что муж *«начал новый роман»* (!), а еще 10 дней спустя и сам Толстой уведомляет: «Пишу *роман* и повести» (среди последних, разумеется, «Холстомер»). Летом работа над романом уже поглотила его. Нет сомнения, что это памятка себе: «Начал писать» — как будто начал писать *вообще*, главное писание — подразумевает один из первых конспектов будущего «1805 года» (к этому мнению склоняется и Н.Н. Гусев). «Жела-

---

* См. Н. Гусев, цитируемое сочинение, с.597.

ние писать», копившееся в Толстом все эти месяцы, которые «могли бы быть лучшими» в жизни (48. 54), нашло себе воплощение.

То первичное авторское представление, образный контур, «зерно», из которого должен был потом вырасти роман «Война и мир», оказалось связано с затерявшимся в бумагах лирическим этюдом 1858 года. Сделав третью редакцию, Толстой уже не выпускал «Сон» из памяти во время писания романа.

Образ колеблющегося возвышения (словно шар подымается на воздух) так прочно ассоциировался у Толстого со «Сном», что и в 1871 г., приспосабливая для «Азбуки» рассказ аэронавта о полете на шаре, он, скорее всего бессознательно, вводит туда интонации и словоупотребление «Сна»* (21. 294 сл). С этого белого, колеблющегося возвышения и начинает автор в день «начала писания» «Войны и мира» новую редакцию: «Я во сне стоял на белом, колеблющемся возвышении...» Если прежде герою стало стыдно за то, что он делал, за обольщение *«миллионов людей»*, то теперь ему стыдно просто, стыдно обольщения *себя*.

Если в первом варианте «она» приходила разрушить очарование, как неясная спокойная сила красоты, во втором — как «неотвязно притягивающая» сила любви, мечта и воспоминание, чтобы указать на недолжность того, что он делал, и заставить устыдиться, то здесь — чтобы спасти его. «Мне стало очень стыдно, я хотел опять колебать-

* Может статься, у нас есть возможность определить дату его *зарождения.* Знаменательной весной 1857 г., 2 мая, в Кларане, Толстой занес карандашом в записную книжку непонятное: «На шару стоял» (очевидно, во сне). Не есть ли это первая метка написанного в ноябре «Николенькиного сна»?

ся и говорить», — сказано в третьей редакции, — «но слов не было». Почему же? разрушено очарование?

«Я не мог обманывать себя», — утверждает Толстой, и различие очарования и самообмана есть различие его отношения к герою «Сна» 1857 и 1863 годов. Эта свободная, «спокойно-равнодушная» женщина — его Мадона — теперь спасает автора, как и подобает божествам.

В попытке возвращения к лиризму уже мало осталось от лирического стихотворения. Не только тон изменился. Исчезло описание «ее» как мечты-воспоминания. Вместо этого сказано: «Я не знал, кто она была...» Там, где раньше стояло в личной форме: «я чувствовал, что не могу жить без нее», теперь Толстой говорит *вообще*: «я чувствовал, что без нее нельзя жить», выводя «ее» из сферы чисто личного. Главное же — переменился самый финал. Он уже плачет не о невозвратимом и невозможном, об утраченном своем счастье, но плачет слезами обновления, обретения себя — «о чужом счастии».

«Семейное счастье» заканчивалось в 1859 году в тоне грусти о невозвратно утраченном прошедшем счастье на пороге «совершенно иначе счастливой жизни». Его последние страницы на удивление насыщены всеми известными нам мотивами. Это природа: «Неужели у тебя не примешивается какая-то тоска к наслаждению природой, как будто хочется чего-то невозможного, и жаль чего-то прошедшего». Слезы: «Я плачу о той прошедшей любви, которой уже нет и не может быть больше». Прошлое: «Нет, что прошло, то уж не воротится, никогда не воротишь». И старое «стало дорогим невозвратимым воспоминанием».

Прощанием же заканчивает Толстой в 1862 году «Казаков». Оленин уходит из мира станицы, где он «ничего больше не хотел». Это не отвержение, а расставание и прощание. «Оленин уже не считался сам с собою и не говорил себе, что то, что он думал и делал здесь, было не то. Он уже не обещал себе новой жизни...» И «Сон» — прощание, утрата. Но на пороге «Войны и мира» Толстой находит иной финал:

«Я сбросил с себя стыд (!) и плакал о прошедшем, невозвратимом счастии, о невозможности будущего счастия, о чужом счастии... Но в слезах этих было и *счастие настоящего*». Обретено какое-то новое сознание счастья, старое же — «стало дорогим невозвратимым воспоминанием». Женщина — мечта и воспоминание — на мгновение оборачивается, все заслоняет своей матерински любовной насмешкой, полнотой чужого счастья и, дав высшую точку взгляда, — удаляется.

VI

«Сон» всегда возникает у Толстого на переломе жизнечувствования. Так это было в 1857 году, когда сам образ колеблющегося вздымающегося возвышения («шара») явился ему на пике вчувствования в природу. Так было в 1863 году, когда главным стало определить *свое* счастье. Слезы «Сна» направлены и в свое прошлое, и в свое будущее, здесь — «высшая точка», с которой видишь себя всего, обсуждаешь сам с собою все свое жизнесостояние.

И точно так же на переломе жизнечувствования возникает «Сон» и в «Войне и мире». Впервые — в 1864 году, в начале работы над книгой.

«Сон» в его четвертой редакции отдан Николаю Ростову. Не будем здесь останавливаться на этой редакции «Сна».

Другой раз «Сон» должен был явиться через четыре года Пьеру Безухову уже под конец работы над романом, в 1868 году.

Пьер, подытоживает Толстой путь одного из осевых героев, везде, во всякой своей деятельности, куда бы ни прикладывал он себя, искал успокоения душевных противоречий и снятия внутренней неустойчивости, т. е. согласия с собой — «и все эти искания и попытки обманули его. И он, сам не думая о том, получил это успокоение и это согласие с самим собою только через ужас смерти, через лишения и через то, что он понял в Каратаеве».

Сцена расстрела утром и встреча с Каратаевым вечером — словно вопрос и ответ. Принимая этот ответ, Пьер «чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новою красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, двигался в его душе». Каратаев, «то, что он понял в Каратаеве», дало ему новые незыблемые основы жизни, и «все прежние мысли и чувства, *казавшиеся ему важными*», смыло ощущение душевного спокойствия, свободы и, главное, счастья.

«В плену, в балагане, Пьер узнал не умом, а всем существом своим, жизнью, что человек сотворен для счастья, что счастье в нем самом» (IV, III, XII). Вспомните, что так же перед лицом счастья Наташи разрушает автор и в Болконском все то, чему приписывал он такую важность; все его прежние интересы, мысли о государственной деятельности представились «более чем ничтожны» (II, III, XVIII). Знание *счастья* дал Пьеру Каратаев, оставшийся навсегда «самым сильным и до-

рогим воспоминанием» в его душе. «...Впоследствии и во всю свою жизнь, Пьер с восторгом думал и говорил об этом месяце плена, о тех невозвратимых, сильных и радостных ощущениях и, главное, о том полном душевном спокойствии, о совершенной внутренней свободе, которые он испытывал *только в то время*» (IV, II, XII). Ему в то время, как и Каратаеву, действительно было не нужно ничего.

К образу Каратаева Толстой подошел не сразу. На самых ранних стадиях работы он искал то, что должно было бы вызвать внутренний перелом Пьера. Он начал движение к этому перевороту с Бородина, с того, что Пьер увидел на батарее. Следующим этапом должна была стать встреча Пьера со стариком, которого нет в окончательном тексте романа. «Это был не старик, искусственный старик, каких мы видим в сословиях, не работающих физически, а это было — олицетворение старости — *спокойствия*, отрешения от земной жизни, *равнодушия*. Взгляд его, звук и смысл его речей — все говорило это. Пьер в *восторженном созерцании* стоял перед ним» (14. 358).

Толстой словно нащупывает образ, перед которым миросозерцание Пьера перевернется. После встречи со «стариком» ни потери Бородина, ни сражение за Москву, ни совет в Филях, «ничто из этого мира общих вопросов и в особенности войны не интересовало» Пьера. По сути то же видим в окончательном тексте, при описании перерождения Пьера через шок ужаса смерти, через лишения и Каратаева: «Ему не приходило и мысли ни о России, ни о войне, ни о политике, ни о Наполеоне. Ему очевидно было, что *все это не касалось его...*». Толстой объясняет, каково то внутреннее основание, по которому Пьеру не до

России и Наполеона: «Основанием его мысли было покойно умиравшие солдаты на батарее и старик, оставшийся в деревне» (16. 117).

«Как умирают русские солдаты» назвал Толстой в 1858 г. рассказ, идея которого — величие судеб славянского народа, «бессознательность силы» его души. После своей батареи, после своего плена Пьер радостно узнавал во всех простонародных лицах, виденных им, ту самую «могучую силу жизненности», которая для Толстого составляла стержень «этого целого, особенного и единого народа» (IV, IV, XIV). *Спокойное величие простоты* пытается Толстой выразить и в своем старике, чтобы открыть Пьеру эту естественную свободу и силу жизни.

Сама по себе бессознательность жизни — наиболее выпукло сделанная черта Каратаева. «Главная особенность его речи состояла в *непосредственности* и спорости. Он, видимо, никогда *не думал* о том, что он сказал и что он скажет; и от этого в быстроте и верности его интонаций была особенная неотразимая убедительность». Он и пел, «как поют птицы», очевидно, потому, что звуки эти ему было необходимо, свойственно издавать. Вообще всякое слово и действие его — проявление «*неизвестной ему* деятельности, которая была его жизнь». И еще: «Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка».

«Бессознательность» вообще есть чуть не главное понятие в мировоззрении Толстого до «Войны и мира». «Я убежден, что в человека вложена бесконечная не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но вместе с тем на эту силу положен ужасный тормоз — любовь к себе,

или скорее память о себе, которая производит бессилие... *Всемогущество есть бессознательность*, бессилие — память о себе» (5. 196). По тогдашнему взгляду Толстого искание забвения себя — ведущий мотив деятельности людской. В предпоследней редакции финала «Альберта» забвение названо «лучшим благом мира». Сознание «я» — это бессилие; источник *могущества* для Толстого времен создания «Сна» — бессознательность! На этой идее строилось и его отношение к искусству, тоже «единственно-несомненному благу в мире» (5. 49). Истинный творец бессознательно, самозабвенно отдается потоку поэзии, льющемуся через него. «Бессознательно» лились звуки скрипки Альберта. В «Сне» мысли «сами собою», *«невольно»* выливались «вдохновенным, размеренным словом». Вот пункт, на котором связались эти два образа и от которого они стали решаться в контексте проблемы счастья и величия.

Если в Альберте — бессознательность творчества, если в смерти солдата Бондарчука («Как умирают русские солдаты») спокойная сила простоты, в смерти же дерева («Три смерти») олицетворение природной простоты вообще, старик в черновике «Войны и мира» — олицетворение спокойствия старости, а дядя Ерошка в «Казаках» олицетворяет естественную непосредственность плоти, если, наконец, женщина «Сна» — само материнское начало естества и счастья в душе, то Платон Каратаев, к которому вся эта цепочка и тянется, — это есть *«непостижимое, круглое, вечное олицетворение духа простоты и правды»*. И каким он представился Пьеру в первую ночь после расстрела, «таким он и остался навсегда».

Каратаев, живя перед Пьером, указал ему на *естественное счастье*, и умер, как и солдат Бондарчук, как и ямщик в «Трех смертях», незаметно, просто, естественно, как будто соскользнул с существования. Рассказ об этом откровении естественного счастья Пьеру в плену, первоначально связанный, заботливо разложен автором по главам, начинающимся номером двенадцать, в частях первой, второй, третьей и четвертой четвертого тома. Такие числовые намеки отнюдь не характерны для толстовского художественного творчества. Рассказ о духовном превращении Пьера — многозначительный пунктир, пронизывающий последний том «Войны и мира».

У Каратаева Пьер «выучился *видеть великое, вечное и бесконечное* во всем» вокруг себя. То, что князь Андрей узнал как откровение Неба, то Пьеру открыл Каратаев. Истинное величие, как величие неба над Аустерлицем, как простота, спокойствие, самодостаточность женщины «Сна», лишило интереса ссору русских с французами и открыло Пьеру, как и князю Андрею: все пустое, все ничтожно, кроме этого, и больше ничего не нужно для счастья. И потому, как небо для Болконского, Каратаев остался для Пьера не просто даже «самым дорогим воспоминанием», но и высшей точкой зрения, мерой, по которой измеряется достоинство внутренней деятельности. В Эпилоге Наташа, отыскивая тот критерий, которым можно было бы проверить, действительно ли «мысль Пьера великая мысль», спрашивая себя, «кто и кто те люди, которые могли бы решить, действительно ли он так умнее всех», — обращается именно к Каратаеву как к высшей непогрешимой инстанции: одобрил бы он Пьера теперь? Перед Каратаевым, как перед женщиной из

«Сна», у Толстого *судят* себя. Недаром Пьер признал, что Каратаев бы его деятельность не одобрил.

Присутствие «Сна» в сценах Пьера с Каратаевым — глубоко под текстом. Помимо темы истинного счастья, естества, простоты, бессознательности, забвения себя, можно сделать наблюдение и касательно знаменитого сна Пьера в XIII гл. третьей части, завершающего эти сцены. *Жидкий колеблющийся шар* этого сна — один из важнейших символов романа — слишком согласно с остальными темами напоминает «Сон».

Но все это наблюдения. Мы же обладаем решающим доказательством того, что Платон Каратаев заменил в «Войне и мире» «Сон» в качестве «побудителя» внутреннего переворота в Пьере Безухове. Толстой, намечая для себя порядок переворота в Пьере, ставит в конспекте: «Пьер переворот сон» — потом «другой сон», видимо тот, который значит «сопрягай, живи с людьми». Душевная эволюция шла так: «Пьера переход в деревне к сознанию жизни простой, страданий и человечества» (13. 41-42). На следующем этапе художественного решения этого переворота автору потребовалось «выпустить всю историю Пьера в деревне со стариком» (16. 119). Перелом в Пьере должен был произойти как-то по-другому, и тогда-то, на пути к созданию Каратаева (а он сразу явится автору в окончательном виде), в «Войну и мир» опять вошел «Сон».

«Пьер убежал. Деятельность, торопливость. Кафтан, пистолет. Ходит вперед. Убить Наполеона. У заставы его не пускают. Идет назад. Сон. Наташа». Конспект в общих чертах соответствует каноническому тексту. Но есть ли сновидение Пьера «Сон»? Черновик не оставляет сомнений:

«И он видел сон. Он стоит на возвышении и говорит, и она пришла; и ему стало стыдно». Финал попал в выброшенный кусок: «Он плакал во сне, и ему опять хотелось плакать» (14. 298). Безухов должен был полностью пережить все тот же «сон».

Пьер, как и в законченном романе, живет только своим намерением убить Наполеона. Автору нужно каким-то образом уничтожить в нем основания этого намерения. «Сон» здесь определяет душевное состояние Пьера. «После встречи своей с Наташей Пьер вдруг почувствовал, что намерение его не имеет никакого основания». Возможно, что и «она» должна была ему предстать в облике Наташи, так же как четыре года назад, когда «Сон» был отдан Николаю Ростову, «она» воплощалась в Соню.

«В этот вечер, сидя в кабинете, Пьер услыхал плач мальчика, которого старик (другой старик. — **Б.Б.**) драл за волосы. «И зачем они ссорятся?» — подумал Пьер». После этого он узнал, что русские войска оставляют Москву. «И зачем они ссорятся, русские и французы? — подумал точно так же Пьер. И мальчик, и отечественная война были те же ничтожные, мелкие заблуждения человечества» (!). И тут-то как индикатор этого душевного состояния Толстой и вводит «Сон». И «Сон» дает то измерение, в котором становится ясно, что истинно велико и что ничтожно в этом мире. Отечественная война, ссора старика с мальчиком одинаково мелки перед женщиной «Сна». «Она» дает меру величия. С этой высшей точки взгляда его намерение лишилось основания. Как и в каноническом тексте, «ему казалось теперь (*после встречи с Каратаевым*, — **Б.Б.**) непонятным и даже смешным его намерение убить Наполеона»

и убеждение в своем предназначении сделать это. Правда, наутро Пьер «с новым жаром» ухватился за него (как и у Николая Ростова раньше «суета дня рассеяла впечатление» сна), однако теперь он, «как наполненный жидкостью какой-нибудь сосуд, быстро и осторожно нес свое намерение, боясь, наученный опытом прошлой ночи, как-нибудь растерять» его. «Основания» его намерения — прежняя мера великого в жизни, представление о своем призвании решать судьбы людей — уничтожены в нем.

Убрав «сон» из четвертого тома, Толстой стал поды-скивать другие ходы. Он пытался привести Пьера в плену к тому же осознанию естественного счастья, к успокоению через бессознательное приятие лишений, разрушение искусственности жизни в нем, что для Пьера тогда воплощают его босые ноги. Босыми ногами он как будто чувствовал свободу. «И все, что он узнал, в его понятии соединялось с понятием и ощущением босых ног» (14. 141). Место общения с Каратаевым занимает пока созерцание своих босых ног. Здесь, в сущности, идет поиск от «Сна» к Каратаеву. Пока образ круглого Платона Каратаева не открылся ему, Толстой пытается нащупать какие-то более или менее точные символы, знаки, пометы своего представления-мысли, решаемого тут в аспекте *простоты*.

Кажется, мы приближаемся к тому исходному авторскому представлению, которым, как эталоном, поверяется *величие* и *счастье* в космосе романа. Разумеется, движение творческой мысли при создании художественного произведения бесконечно разнообразно, тем более такого грандиозного творения, как «Война и мир». Не должно создаться впечатление, что все содержание и об-

разность «Войны и мира» выводимы из «Сна». И в Каратаеве есть многое помимо мотивов «Сна». Речь идет о том первичном образе, существующем в творческом воображении художника, который можно было бы назвать *порождающим* образом в действии художественного творчества. Это — некоторое образное *зерно.* Нужно очень многое, чтобы напитать и взрастить его; то, что вырастет, ничем его не будет напоминать, но оно дает импульс зарождению, оно потенциально уже уготовило будущее творение.

И явление Неба князю Андрею, и явление Каратаева Пьеру, при всем их несходстве, соотносимы с явлением женщины «Сна». В женщине «Сна» — *прообраз и истинного духовного величия князя Андрея в Ярославле, и истинного величия простоты Каратаева.* В «Войне и мире» есть две очевидные осевые линии — Болконского и Безухова, — две линии духовного поиска, приходящие к какой-то точке *успокоения.* Пьер получил наконец успокоение и согласие с собою через ужас смерти «и через то, что он понял в Каратаеве». «Ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!» — успевает подумать Болконский, теряя сознание на аустерлицком поле.

Образу неба, звучащему доминантой духовных движений князя Андрея в первом томе, откликаются старательно расставленные по тому четвертому сцены Пьера с Каратаевым, между которыми расположены и последние главы линии князя Андрея. Две эти линии, держащие роман, — линия высоты, величия и линия естества, простоты — в своих точках успокоения так или иначе приходят к «Сну». «Сон», причастный, как мы видели, самому истоку замысла «Войны и мира», есть то, чьей мерой *измеряются* представления,

лежащие в основании мироощущения романа, который весь есть раскрытие этих представлений как основы «я» автора.

«Сон» для Толстого акт самопостижения. Вполне вероятно, что такие первичные, порождающие образы возможно найти и в других произведениях Толстого, и в творчестве других художников. Надо искать. Наша удача, что записи о «Сне» в черновиках Толстого дошли до нас. Мы могли и не иметь их. Этот образ лежит в самом глубинном пласте творческого мышления, и глубинный его анализ позволил бы нам прикоснуться к таким заповедным областям творческой жизни, какие редко удается видеть воочию.

1983 г.

Откровения князя Андрея*

«И я оставался один, сам с собою.
И я давал себе ответы заместо Того,
Кто не хотел отвечать».

(Л. Толстой. «Записки сумасшедшего»)

«Вся моя жизнь от рождения до смерти — несмотря на то, что я могу находиться в начале или середине ее, — уже есть; и то, что будет, так же несомненно есть, как и то, что было».

(Дневник Л.Толстого, 1905 г.)

Птица Небесная

1

В душевном состоянии раненого князя Андрея есть три этапа, границы которых четко определены в «Войне и мире». Первый длится семь дней, от Бородина и до встречи с Наташей в Мытищах. Второй — двадцать дней, почти до того дня, когда к нему в Ярославль приехала княжна Марья. И третий — до смерти.

В ночь перед Бородинским сражением была минута, когда мир показался князю Андрею страшным и угрожающим. Он спрашивает себя, зачем и для чего жизнь. Все нелепо — и эта война, и любовь к Наташе, и жизнь отца в Лысых Горах, и его собственное существование. Потом, уже раненый, у лазарета, в ожидании операции,

* Статья написана совместно с И. Мардовым.

он думает: «А что будет там, и что такое было здесь? Отчего мне было жалко расставаться с жизнью? Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю».

И все последующее есть ответ на этот его *религиозный* вопрос.

Князю Андрею сделали операцию:

«После перенесенного страдания князь Андрей чувствовал блаженство, давно не испытанное им. Все лучшие, счастливейшие минуты в его жизни, в особенности самое далекое детство, когда его раздевали и клали в кроватку, когда няня, убаюкивая, пела над ним, когда, зарывшись головой в подушку, он чувствовал себя счастливым одним сознанием жизни, — представлялись его воображению даже не как прошедшее, а как действительность».

На столе рядом рыдал человек, которому только что ампутировали ногу. В нем князь Андрей узнал своего врага — Анатоля Курагина.

«Князь Андрей вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнила его счастливое сердце. Князь Андрей не мог удержаться более и заплакал нежными, любовными слезами над людьми, над собой и над их и своими заблуждениями».

«Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам, да, та любовь, которую проповедовал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив...»

«Счастье одним сознанием жизни» знакомо каждому по памяти. Любовь к врагу же обычно воспринимается как невероятное, фантастиче-

ское, непосильное расширение всем хорошо знакомого чувства. Или в лучшем случае — как идеал, некоторое предельно возможное расширение и усиление любви, некоторую гипотетически наивысшую степень развития ее. Действительно, «враг» и «любовь» суть понятия взаимоисключающие, психологически несовместимые, и любовь к врагу вроде бы невозможна. Дети же менее всего способны молиться за обижающих их. Ребенку хочется любить всех, он, по позднейшему определению Толстого, испытывает чувство «благоговения ко всем людям», но при этом для него нет врага, он его не знает, не сознает ненавидящего и проклинающего его, а как только узнает и сознает, так не любит. Князь Андрей же у Толстого «все вспомнил», узнал Курагина, отчетливо осознал, что перед ним его личный враг, и, несмотря на это, проникся к нему чувством не просто сострадания, а любви. Это любовь именно к врагу (чувство агапическое), которую он «не понимал», которую ни понять, ни психологически обосновать невозможно. И герой Толстого знает это — новое — чувство в себе, а не только догадывается о нем по ассоциативной связи чувств.

Всего несколько часов назад князь Андрей был полон ненависти. Все — враги: и немцы, и французы. Щадить несчастных? Вздор! «Великодушничество и чувствительность». Война — дело ужасное, но чтобы войны не было, чтобы люди перестали играть в войну, «не надо брать пленных, а убивать и идти на смерть». Но не прошло и дня, и жизнеощущение его изменилось. Ненависть мигом сменилась агапической любовью. Это чудо. Князь Андрей перенес операцию, вспомнил ощущения детства и... «пополнил собой число». Чувства умиления и счастья «далекого

детства», которое представилось князю Андрею «даже не как прошедшее, а как действительность», хотя и помогает нам представить агапическое чувство, но никак не объясняет тайну его возникновения в герое Толстого.

Семь дней после этого князь Андрей провел в беспамятстве и, придя в сознание, потребовал «книгу», Евангелие.

«С необыкновенной ясностью и силой» он обдумывает то чувство, которое таким чудесным образом возникло в нем на перевязочном пункте и которое сулило ему, по его словам, «новое счастье».

«Да, любовь (думал он опять с совершенною ясностью), но не та любовь, которая любит за что-нибудь, для чего-нибудь или почему-нибудь, но та любовь, которую я испытывал в первый раз, когда, умирая, я увидел *своего врага*, и все-таки полюбил его. Я испытал то чувство любви, которая есть самая сущность души и для которой не нужно предмета. Я и теперь испытываю это блаженное чувство. — Любить ближних, любить врагов своих. Все любить — любить Бога во всех проявлениях. Любить человека дорогого можно человеческой любовью; но только врага можно любить любовью божескою. И от этого я испытал такую радость, когда я почувствовал, что люблю этого человека. Что с ним? Жив ли он... Любя человеческою любовью, можно от любви перейти к ненависти; но божеская любовь не может измениться. Ничто, ни смерть, ничто не может разрушить ее. Она есть сущность души»*.

Не все ясно нам сейчас в словах князя Андрея; прежде всего он утверждает то, что любовь к вра-

---

* Эти мысли Толстой и через тридцать лет дословно перепишет отсюда в «Круг чтения».

гу не есть идеально возможная степень человеческой любви, *а иной*, не человеческий, а божеский род чувства и сознания: врага нельзя любить преходящей человеческой любовью — это фикция — врага можно любить только любовью божеской, которая по своей сути неизменна. Такая любовь не есть просто любовь к каждому, в том числе и к врагу, а есть некоторый *новый вид жизни* души. И князь Андрей у Толстого дает, конечно, не определение этой жизни, а один несомненный признак достижения ее — любовь к врагу.

«Когда он очнулся после раны и в душе его, *мгновенно*, как бы освобожденный от удерживающего его гнета жизни, распустился этот цветок *любви вечной, свободной, не зависящей от этой жизни*, он уже не боялся смерти и не думал о ней.

Чем больше он вдумывался в новое, открытое ему начало вечной любви, тем настойчивее он, сам не чувствуя того, отрекался от земной жизни. Все, всех любить, всегда жертвовать собой для любви значило никого не любить, значило не жить этой земной жизнью. И чем больше он проникался этим началом любви, тем больше он отрекался от жизни и тем совершеннее уничтожал ту страшную преграду, которая, *когда у нас нет любви*, стоит между жизнью и смертью. Когда он, *это первое время*, вспоминал о том, что ему надо было умереть, он говорил себе: ну что же, тем лучше».

Итак, специфическая черта земного существования человека есть именно любовь человеческая, «та любовь, которая любит за что-нибудь, для чего-нибудь или почему-нибудь». Любить все и всех, «любить Бога во всех проявлениях» значит «никого не любить» *предпочтительно*, а следовательно, и «не жить этой земной жизнью»,

что, конечно, не означает быть мертвым. Речь идет об отречении от существующей специфики этой жизни как таковой и о приобретении какой-то иной основы, о преображении корней *самого чувства жизни*; причем о таком приобретении и преображении, при котором необходимо уничтожается преграда между нынешним и посмертным существованиями. Говорится о замеченном уже в этой жизни продолжении существования после смерти и, в этом смысле, о спасении.

Князь Андрей чувствует, что в нем идет процесс разрушения преграды смерти, и надо понять, что он сейчас, «в первое время» своей болезни, не отвергает никакие явления этой жизни, вопроса об утрачиваемом вместе с утратой этой жизни для него сейчас нет. Перед ним — вопрос смерти, а не жизни. Умереть? — «Ну что же, тем лучше».

Почему же, однако, «лучше»? Известно ли, что то существование лучше, счастливее?

Главный вопрос спасения не есть вопрос о бессмертии как о нерушимой смертью жизни, а есть вопрос *о нерушимом истинном счастье*. Человек стремится к бессмертию (или несмертию, в смысле безвременного продолжения жизни) потому, что оно есть одно из условий истинного счастья: счастье неистинно, когда есть смерть, но если смерти нет, то это еще не значит, что есть и счастье. Не бессмертие включает в себя понятие счастья, а наоборот. И те, кто утверждает, что человек весь смертен, а спасаются в скрытом виде только его дела и труд на благо других смертных существ, и те, кто, например, верит, что весь человек бессмертен, что и его тело, и его душа в лучшем, даже наилучшем виде воскреснут в жизнь вечную, — все они видят благо человека только в том, что дает спасение: дело и труд или,

скажем, жизнь в церкви. При этом вопрос о счастье, без которого нет вопроса о бессмертии, решен предварительно верою в прогресс и открытие его законов некоторыми людьми или в Бога и Его Откровение людям. Сама вера в Бога есть для многих прежде всего вера в ту могущественную благую Силу, Существо или Лицо, которое, по одним учениям, может сделать, по другим — обязательно сделает или — по третьим — уже сделало возможным достижение этого личного или сверхличного нерушимого счастья, которое и есть собственно спасение в широком смысле слова. Не иначе решает вопрос спасения и князь Андрей.

«Да, мне открылось *новое счастье*, неотъемлемое от человека, — решил в себе князь Андрей. — Счастье, находящееся вне материальных сил, вне материальных, внешних влияний на человека, счастье одной души, счастье любви! Понять его может всякий человек, но сознать и предписать его мог только один Бог. Но как же Бог предписал этот закон? Почему сын?..»

О каком счастье и о какой любви тут речь? Судя по всему, о божеской любви, о счастье агапического состояния жизни, признак достижения которой — любовь к врагу. Но ведь такую-то любовь «понять» может далеко не «всякий», и сам князь Андрей ее не понимал и так бы и не понял, не *узнав* неожиданно в себе.

Но если не каждый может понять счастье агапической любви, то зато всякий может понять чувство и состояние «счастья одним сознанием жизни». Можно заметить, что и в сцене на перевязочном пункте Бородина, и в той части речи князя Андрея, где он говорит одновременно и о любви к врагу, и о любви ко всем, Толстой нечетко различает или предельно *сближает* любовь

божескую и свойственную детям любовь-благоволение, дичок и садовое дерево, естественное и совершенное, — то, что исходно «предписано» человеку Богом, и то, что предписано Им как цель стремления человеческой жизни. Это-то обстоятельство и помогло Толстому художественно обосновать чудо мгновенного возникновения «цветка любви вечной, свободной, не зависящей от этой жизни» в душе героя.

Впрочем, утверждение князя Андрея, которое мы разбираем, занимает в его мысли служебное положение. Для него не столь важно, каждый или не каждый человек может понять предписанное Богом счастье любви, — главное, что «сознать и предписать его мог только один Бог».

«Понять» и «сознать» для Толстого — не одно и то же. И вот в каком смысле.

В Эпилоге романа Толстой утверждает, что в человеке есть два источника самопознания: разум и сознание. Понимание есть функция разума, через который «человек наблюдает сам себя; но знает он себя только через сознание... Без сознания себя немыслимо никакое наблюдение и приложение разума» (Эпилог, ч.2, гл.VIII). Прежде чем рассуждать, наблюдать, понимать, человек знает, что он живет, и уже по этому знанию себя живущим определяет, различает и изучает, что живое, а что неживое вокруг него. В первом приближении сознание есть знание существования грани между живым и неживым. Разум может только все более и более уяснить, где проходит эта граница, но само существование ее мы непосредственно и несомненно знаем прежде всякого действия разума и понимания.

Вообще же сознание есть знание своей сущности, есть взгляд на себя изнутри, с глубин, от са-

мой этой границы, как бы снизу вверх; это есть непосредственное знание себя. Разум же есть взгляд на себя и других извне, сверху вниз, к этой сущности, к этой границе; это понимание себя и другого.

Нельзя понять себя живущим, как нельзя понять бессмертие души — все это можно только сознать. Следовательно, «не жить этой земной жизнью» значит обладать иным сознанием существования, жить иным сознанием жизни.

А что значит сознание Бога? Ведь князь Андрей говорит о *разуме человека*, но — о *сознании Бога...*

Человек, по Толстому, понимает разумом действие и свойства живого или неживого, сознает же: Я — живой. *Понять* самое жизнь, самое сознание, самое сотворенное может только Тот, Кто установил эту грань, Кто дал жизнь и сознание. Сознание Бога есть знание Им Самого Себя, Своей Божественной сущности. Таким образом, сознание Богом счастья любви есть непосредственное знание Им, что любовь есть Его сущностное свойство — то, благодаря чему Он Един. Если же Бог еще и предписал счастье любви людям, то это должно означать, что он вложил в них Свое существенное свойство, начало Его единения в Самом Себе, как закон в них.

Все это вроде бы понятно. «*Но как же Бог предписал этот закон?* — спрашивает себя князь Андрей. — *Почему сын?..*»

В черновиках Толстого сохранился конспект этого места: «Что открылось, да: любовь христианство *вспыхнула* фактом и по чувству строит учение. Кто учил? Бог, не может не быть. Приложение. Обратный учению факт — непрощение...» (13. 50).

Конспект и канонический текст романа примерно совпадают. «Кто учил?» конспекта соответствует в романе словам, что только один Бог мог сознать и предписать и т. д. Единственное, чего нет в конспекте, так это тех двух вопросов, которые задает себе князь Андрей. Если бы не было второго вопроса — «Почему сын?» — то первый вопрос — «Но как же Бог предписал этот закон?» — можно было бы как-то понять (например: как можно предписать закон божеской любви столь несовершенному существу, каким является природный человек?). Но смысл двух этих вопросов вместе совершенно невразумителен*. А ведь князь Андрей в этом месте думает «с совершенной ясностью» и мысль его работает «с такой силой, ясностью и глубиной», как никогда в жизни...

2

В комнату в Мытищах, где лежал князь Андрей, вошла Наташа. С этой минуты начинается второй период его преображения.

«Я люблю тебя больше, лучше, чем прежде», говорит ей он, имея ввиду, что теперь он любит ее иной, божеской любовью. Но так продолжалось недолго. Раньше, думая о любви божеской и человеческой, он «представил себе ее душу», понял свою жестокость, свою вину перед ней и желал еще раз увидеть ее, чтобы сказать все это и тем самым облегчить ее страдание, стыд, раскаяние.

* Нельзя думать, что князь Андрей ставит под сомнение основные догматы церковного вероучения. Он сам чуть раньше называл Иисуса Богом. («проповедовал Бог на земле»). Совершенно очевидно, что у него своя мысль, имеющая не отрицательное, а положительное значение.

«Но после той ночи в Мытищах, когда в полубреду перед ним явилась та, которую он желал, и когда он, прижав к своим губам ее руку, заплакал тихими, радостными слезами, любовь к *одной женщине* незаметно закралась в его сердце и опять привязала его к жизни. И радостные, и тревожные мысли стали приходить ему. Вспоминая ту минуту на перевязочном пункте, когда он увидел Курагина, он теперь *не мог возвратиться* к тому чувству: его теперь мучил вопрос о том, жив ли он? И он не смел спросить это».

Счастье прежнее, счастье любви человеческой, «к одной женщине», проникло в его душу и постепенно стало гасить «новое стастье» любви агапической. Хорошо это или плохо? Князь Андрей не знает и не решает. Но возвращение к жизни ставит перед ним новый неразрешимый вопрос: как ему быть с Курагиным? И простить его по законам земной жизни нельзя, и на дуэль вызвать невозможно.

«...Никто, как Вы, не дает мне той мягкой тишины... того света (!). Мне так и хочется плакать от радости». Вот как теперь говорит он.

Любовь божеская, счастье новой любви, и любовь человеческая, счастье земной любви, столкнулись в одной душе! Как, напав на такую сцену, не приобщить к ней всех, от знакомых героя до черта, всех их, вместе или порознь, не разговорить в серии лихорадочных диалогов, о вещем смысле которых спорили бы потом поколения ученых критиков и богословов? Впечатление такое, что Толстому совсем неведомо чувство авторского искушения. Его принцип — самодисциплина подлинности. И принцип этот имеет не только художественное значение. Как бы глубоки ни были мысли автора сами по себе, все они без

атмосферы подлинности могут служить только игрою культурному уму и средством погасить этой высокой игрою, этим интеллектуальным возбуждением начало духовного равнодушия, отрицательно заложенного в каждом человеке.

И князь Андрей, сколько бы ни нагружал этот образ Толстой, произносит вслух и даже про себя только те слова, которые мог подлинно произнести. И ни звука более. Самые необходимые, то есть внешне совсем незначительные слова, говорит и Наташа.

Итак, в душе князя Андрея два света: один — от Бога, другой — тот, который, по его словам, дает ему Наташа. Новое счастье одной души, счастье жизни вечной — и мирское счастье восторга только этой жизни. И нерешенный вопрос: или — или; или любовь любви, все любить, ничего не любить, не жить, — или подобие любви, ее мечта, любовь к Наташе, жизнь.

Два света, и один из них должен погаснуть. Так чувствует князь Андрей. И в этом его душевная мука.

Он может выжить и может умереть. Но умереть или выжить — все равно: приобрести одно и точас потерять другое...

Любовь к Наташе все более и более наполняла его, и он сам начал думать о будущем счастье с нею... «Могло или не могло это быть?» — спрашивает он себя.

«Неужели только затем так странно свела меня с ней судьба, чтобы мне умереть?.. Неужели мне открылась истина жизни только для того, чтобы я жил во лжи? Я люблю ее больше всего на свете. Но что же делать мне, ежели я люблю ее?»

«Но Боже мой, что же мне делать, ежели я ничего не люблю так, как только славу, любовь

людскую?» — вопрошал некогда, в начале романа, князь Андрей. Теперь он любит не любовь к себе, а любит сам, и в нем две любви, два источника света: Наташа и Бог.

И этот свет, свет любви человеческой — тоже свет, и свет подлинный в этой жизни. Потушить его он не может. Это значит потушить самое жизнь — такова ли воля Твоя? Подлинный свет любви человеческой гасит свет божеской любви. Что ж это?! «Боже мой, что же делать мне, ежели я люблю ее больше всего на свете?!»

«Наташа, я слишком люблю вас. Больше всего на свете». — это не признание в любви, а мольба.

«А я?.. Отчего же слишком?» — отвечает Наташа; она не понимает: как можно любить слишком?

«Отчего слишком?..» — повторяет князь Андрей. Как объяснишь? Неразрешимость самой жизни, вся тяжесть встречи любви божеской и человеческой навалилась на раненого князя Андрея, заставляя его решать то, что решить нельзя. Или — или... И там, и там — счастье, счастье, которое тотчас превращается в несчастье... Остается ждать. Но чего? Жизни или смерти? И даже: что предпочтительнее сейчас — жизнь или смерть? Вот что теперь приходится решать.

«Ну как вы думаете, как вы чувствуете по душе, по всей душе, буду я жив? Как вам кажется?» — мучительно выспрашивает он у нее.

«Я уверена, я уверена», — почти воскликнула Наташа, совсем не понимая вопроса и ту дилемму, на которую она отвечает.

«Он помолчал».

Напряжение этого молчания таково, что Толстой больше не добавляет ни слова. Любое слово — и автора, и его героя — страшной важности.

«Как бы хорошо! — отвечает князь Андрей и, взяв ее руку, он поцеловал ее».

Вскоре он заснул. «Засыпая, он думал *все о том же*, о чем думал все время, — *о жизни и смерти*. И больше о смерти. Он чувствовал себя ближе к ней».

Что есть жизнь? И что есть смерть? Все живое сознает себя живущим и потому различает себя от другого, и только потому может понимать другое. Но чтобы понимать другое, различать себя от другого, то есть жить, мало только обладать сознанием жизни. Надо, чтобы это сознание жизни находилось не в полном безразличии, а в какой-то внутренней связи с тем, что понимается, — иначе потенция понимания и различения так и остается потенцией жизни. Эта-то душевная связь сознающего и того, что различается от себя, это начало переживающего отношение себя к другому, от меня отделенного, переживание другого как себя, и есть сущность любви.

Таким образом, *сознание* и *любовь* суть вместе два исходных условия живого вообще, есть жизнь в собственном смысле слова.

«Любовь? Что такое любовь? — думал князь Андрей. — Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что люблю. Все связано одною ею. Любовь есть Бог, и умереть — значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику».

Все связано любовью, и связь эта в двух отношениях: ею связана жизнь, и прежде всего жизнь людей, и ею же связано земное существование с существованием иным, связь существований преемственна благодаря ей. Любовь одновременно есть и жизнь и есть бессмертная сущность души.

Значит, смерти нет, а есть только *возвращение*, воскрешение, но не воскрешение к жизни, а обратное воскрешение, воскрешение *от жизни*.

Можно заметить, что, рассуждая здесь о любви, жизни и смерти, князь Андрей собственно утешает себя, реабилитирует свою человеческую любовь ее божественной сущностью. Так это и сказано в романе: «Мысли эти показались ему утешительны. Но это были только мысли. Чего-то недоставало в них, что-то было односторонне-личное, умственное — не было очевидности. И было то же беспокойство и неясность».

Оно и понятно. Прежде, когда он остро переживал одно «блаженное чувство» божеской любви, он не спрашивал себя, что есть любовь, а, как определено в конспекте, «по чувству строил учение». Теперь это чувство он утратил. Остались только холостые выстрелы мысли. Его мучает, что нет очевидности. И сейчас любовь для него не отвлеченное понятие, не предмет богословского умозрения. Он умрет скоро, силы его напряжены, как никогда в жизни, и направлены на главный вопрос — о существовании и уничтожении. Все, что он говорит, он понимает *буквально*; и то, что любовь божеская как сущность души неразрушима, и то, что умереть — значит вернуться к «общему и вечному источнику», имеет для него не отвлеченный, а вполне конкретный и личностный смысл.

Он заснул. Во сне он видит, что здоров, что вокруг него какие-то ничтожные, равнодушные люди, и он говорит им пустые остроумные слова — все так, как было бы, если бы он вдруг остался жить. Он «смутно припоминает», что у него есть иная цель, «другие, важнейшие заботы», но он, как и все люди известного круга, продолжает го-

ворить и говорить. Потом, как бывает во сне, все исчезает куда-то и «заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встает и идет к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. От того, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит ВСЕ. Он идет, спешит, но ноги его не двигаются, и он знает, что не успеет запереть дверь, но все-таки болезненно напрягает все свои силы. И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит ОНО. Но в то же время, как он бессильно-неловко подползает к двери, это что-то ужасное, уже надавливая с другой стороны, ломится в нее. Что-то не человеческое — смерть — ломится в дверь, он напрягает последние усилия — запереть уже нельзя — хоть удержать ее; но силы его слабы, неловки, и надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется.

Еще раз оно надавило оттуда. Последние сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. ОНО вошло, и оно есть СМЕРТЬ. И князь Андрей умер.

Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собой усилие, проснулся.

«Да, это была смерть. Я умер — я проснулся. Да, смерть — пробуждение, вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором. Он почувствовал, как бы освобождение прежде связанной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его».

В первое время, до прихода Наташи, князю Андрею открылась истина счастья и любви как

сущность души; умереть? «Ну что же, тем лучше», — думал он. После, когда «любовь к одной женщине незаметно закралась в его сердце», он решал, что лучше — жить или умереть? Теперь же, после его пробуждения от сна, произошел еще один перелом.

«С этого дня началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна — *пробуждение от жизни*. И относительно продолжительности жизни оно не казалось ему более медленно, чем пробуждение от сна относительно продолжительности сновидения. Ничего не было страшного и резкого в этом, относительно медленном пробуждении».

«Смерть одержала победу», — пишет там же Толстой, и надо понимать этот язык. В физическом отношении князь Андрей был обречен с самого начала. Толстой специально подчеркивает, что «болезнь его шла своим физическим порядком» — к умиранию, и смерть победила теперь не в этом смысле, а в смысле решения вопроса о жизни и смерти в его душе. Сердце его продолжает работать, функционирует его организм и мозг, но «завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором». Не умозрением только и не в акте озарения даже, а действительно, *как если бы он умер*, герой Толстого *узрел посмертное существование* — не сущность его, а его само.

Казалось «ужасное» — оказалось легкость, освобождение, пробуждение, еще одно возникновение. Так начался третий и последний период этого мистического действия, когда герой Толстого продолжает существовать на земле, но чувствует и сознает себя не по-земному. И Лев Толстой рисует (!) нам это его состояние через восприятие живых людей — Наташи и княжны Марьи.

Через два дня после его «пробуждения» в Ярославль вместе с Николенькой прибыла княжна Марья. На ее вопрос о состоянии брата Наташа ответила, что все было ничего, «но два дня тому назад вдруг ЭТО сделалось... Я не знаю отчего, но вы увидите, какой он стал.

— Ослабел? Похудел?

— Нет, не то, но хуже. Вы увидите. Ах, Мари, он *слишком хорош*, он не может, *не может жить, потому что...*»

Как можно было понять Наташу? Так, как и поняла ее княжна Марья, — что ее брат лежит сейчас просветленный, говорит тихие нежные слова «и что смягчение и умиление эти были признаком смерти». Но это было уже: князь Андрей уже плакал тихими, радостными слезами умиления, когда встретил Наташу. В Мытищах Наташу поразил его «особый невинный ребяческий вид», и княжна Марья теперь, «подходя к двери, уже видела в воображении своем то лицо Андрюши, которое она знала в детстве, нежное, кроткое, умиленное...» Княжна Марья ожидала его встретить *таким, каким его встретила Наташа в Мытищах.*

Это в романе указано не случайно. Агапическое состояние было ей понятно, и если бы она нашла своего брата в таком состоянии, то и тогда она, после предупреждения Наташи, не удивилась бы и, целуя его руку, плакала бы так же тихо и умиленно, как он. Она и «чувствовала уже в горле своем готовые рыдания».

«Рыдания все ближе и ближе подступали ей к горлу, в то время как она своими близорукими глазами яснее и яснее различала его форму и отыскивала его черты, и вот она увидела его лицо и встретилась с ним взглядом.

...Увидав его лицо и встретившись с ним взглядом, княжна Марья вдруг умерила быстроту своего шага и почувствовала, что слезы вдруг пересохли и рыдания остановились. Уловив выражение его лица и взгляда, она вдруг оробела и почувствовала себя виноватой.

«Да в чем же я виновата?» — спросила она себя. «В том, что живешь и думаешь о живом, а я!..» отвечал его холодный, строгий взгляд. В глубоком, *не из себя, а в себя* смотревшем его взгляде была почти враждебность, когда он медленно оглянул сестру и Наташу.»

Что это? Зависть к остающимся жить, упрек, что он уходит раньше их? Как ни странно, так обычно и понимают это место. «А я!.. — страшный отчаянный крик животного себялюбия, крик человеческого голого тела, голого мяса. Меня не будет!» — так пишет в книге «Толстой и Достоевский» Дм. Мережковский, не замечая, что как раз такая гамма чувств упрека и боли расставания должна была бы вызвать в княжне Марье еще большее сочувствие и жалость к брату: с чего бы тогда слезы у нее пересохли и рыдания остановились? Княжна Марья хорошо потом поняла, что и его взгляд, и все его поведение «доказывали, как страшно далек он был теперь от всего живого», «что что-то *другое, важнейшее* было открыто ему» — «такое, чего не понимали и не могли понимать живые и что поглощало его всего». И если она «виновата» перед ним, то совсем не в том, что, оставаясь жить, она имеет непростительное преимущество перед умирающим, а, напротив, в том, что она, как сказано, «живет и думает о живом», то есть живет такими интересами, которые для него, в его *духовном величии*, уже ничтожны и чужды.

Наташа правду сказала: «он слишком хорош», чтобы продолжать жить этой жизнью.

Удивительно, но многие исследователи мотивируют мысли, чувства и состояние князя Андрея его ожиданием близкой смерти. И это несмотря на совершенно ясные указания в тексте романа. Внимательно читая Толстого, нельзя и предположить, что предчувствие и страх смерти двигали его героем. Действительно, о чем он в таком случае должен был бы думать? О том ли, что в человеке есть неизменная, вечная сущность души, над которой смерть не властна, что сущность эта несмертна? Что ж из этого? Я-то умру или нет?! Вот вопрос, который тогда должен был бы задать себе он. Он же не решает и вообще не ставит вопроса смерти личности, о *личном* загробном существовании и возможности грядущего восстановления, хоть и преображенного, но своего тела в земную жизнь. И не потому, что отвергает «благую весть» Иисуса о личном бессмертии, а потому, что он «не боялся смерти и *не думал* о ней».

То же, о чем он думал, — *утешить* не может.

Состояние, в котором его застала княжна Марья, в одной рукописи-конспекте Толстой определяет так: «Князь Андрей испытывает не страх смерти, но теперь холодное сознание отчужденности, и *не столько конца*, сколько грозного вступления в неведомое, но *существующее, ощущаемое.» (13. 41).*

Не предсмертное состояние изображает Толстой, а «пробуждение от жизни», то есть состояние не в этой жизни.

Поэтому предсмертных чувств и мыслей у героя Толстого, собственно, нет, и его состояние нельзя объяснить ни процессом умирания, ни психологией «пограничного состояния». Не столь

важно, что князь Андрей все это время находится на пороге смерти и в конце концов умирает. Если Наташа и княжна Марья видят, что «он не может жить», если сам князь Андрей знает, что «он уже умер наполовину», то факт этот не подлежит обсуждению в психофизиологическом плане. Действие здесь (в последний период) происходит в иной сфере.

Как ни парадоксально, ошибка критиков и исследователей «Войны и мира» состоит именно в том, что они *читали Толстого* — того Толстого, которого они знали, у которого каждое движение души героя всегда психологически обосновано и имеет свои внешние и внутренние причины. Так понятно, что и в этом случае они старались «объяснить», найти «диалектику души» и психологические причины, — а их как раз здесь и нет.

Все те переломы, которые происходят в душе князя Андрея после его ранения, — беспричинны и, в этом смысле, *свободны*. «Мгновенно» в нем распускается цветок «вечной, свободной» любви и ему открывается тайна вечной жизни, «вдруг» он пробуждается от жизни. Словно по волшебству он только попросил блага, и ему уже дано, он только ищет быть и тотчас находит, он только один раз постучался в дверь «грозного, вечного, неведомого и далекого» — и ему открывают... И вот он уже действительно находится «вне материальных сил, вне материальных внешних влияний» — входит в жизнь, где и времени уже нет.

В таком состоянии князь Андрей находится всего неделю, но мог и год, и два, и десять лет. Он мог умереть через сутки и мог жить годы и десятилетия, — какое значение имеют теперь процессы в его теле и даже в его душе?

Стоит ли удивляться, что он говорил голосом «ровным и чуждым», «поморщился от пожатия руки» княжной Марьей, «холодно-оскорбительным тоном» говорит о Наташе и не понимает, что же тут такого страшного, что Москва сгорела.

«Последние дни и часы его прошли обыкновенно и просто. И княжна Марья, и Наташа, не отходившие от него, чувствовали это. Они не плакали, не содрогались, и, последнее время, сами чувствуя это, ходили уже не за ним (его уже не было, он ушел от них), а за самым близким воспоминанием о нем — за его телом... Они обе видели, как он глубже и глубже, медленно и спокойно опускался от них куда-то туда, и обе знали, что это *так должно быть* и это хорошо».

Поэтому, когда он умер, Наташа закрыла его глаза и «не поцеловала их». Все плакали. Но Наташа и княжна Марья плакали «не от своего личного горя» и не о том, «что его нет больше» (о том у Толстого плакали старая графиня и Соня), а от *«благоговейного умиления»*...

3

Если князь Андрей «не понимает» важности и значения человеческих чувств и мыслей, то не потому, что у него самого в результате болезни атрофированы чувства и мозг перестал добротно исполнять свою работу. Толстой подчеркивает, что он не был лишен способности понимания, он даже не утратил свою обычную житейскую проницательность. На все робкие попытки сестры возвратить его к жизни князь Андрей отвечает тихой насмешкой высшего и куда более глубокого понимания жизни и смерти. Когда она все же рас-

плакалась, он проницательно понял, чем вызваны ее слезы.

«Когда привели к князю Андрею Николушку, испуганно смотрящего на отца, но не плакавшего, потому что никто не плакал, князь Андрей поцеловал его и очевидно не знал, что говорить с ним.

Когда Николушку уводили, княжна Марья подошла еще раз к брату, поцеловала его и, не в силах удержаться более, заплакала.

Он пристально посмотрел на нее.

— Ты о Николушке? — спросил он.

Княжна Марья, плача, утвердительно нагнула голову.

— Мари, ты знаешь Еван... — он вдруг замолчал.

— Что ты говоришь?

— Ничего. Не надо плакать здесь, — сказал он, тем же холодным взглядом глядя на нее».

Сам Толстой так объясняет эту сцену:

«Когда княжна Марья заплакала, он понял, что она плакала о том, что Николушка останется без отца. С большим усилием над собою, он постарался вернуться назад в жизнь и перенесся на их точку зрения.

«Да, им это должно казаться жалко!..» подумал он. — «А как это просто!»

«Птицы небесные ни сеют, ни жнут, но Отец ваш питает их», — сказал он сам себе и хотел то же сказать княжне: «Но нет, они поймут это по-своему, они не поймут! Этого они не могут понимать, что все эти чувства, которыми они дорожат, все эти мысли, которые кажутся нам так важны, что они — НЕ НУЖНЫ. Мы не можем понимать друг друга!» И он замолчал».

И далее:

«Маленькому сыну князя Андрея было семь лет. Он едва умел читать, он ничего не знал. Он

многое пережил после этого дня, приобретая знания, наблюдательность, опытность; но ежели бы он владел тогда всеми этими после приобретенными способностями, он не мог бы лучше, глубже понять все значение той сцены, которую он видел между отцом, княжной Марьей и Наташей, чем он ее понял теперь. Он все понял и, не плача, вышел из комнаты...»

Из этого отрывка всего легче понять то, что кажется всего непонятнее, — слова князя Андрея о чувствах, которыми так дорожат люди, и о их мыслях, которые кажутся им так важны. С той достигнутой им уже — вне пределов этой жизни — высоты взгляда все: и затаенные мысли княжны Марьи о замужестве, и сожаления о пожаре Москвы или о его маленьком сыне — все чувства и мысли живущих и думающих о живом людей ничтожны и чужды. Сама по себе фраза о птицах небесных определенно неуместна тут, но и ее при желании можно воспринять в том же смысле.

Евангельские слова о птицах небесных можно понимать и узко и очень широко. Одни утверждают, что здесь осуждается зло суетливого беспокойства, грех недоверия людей к Божьему попечению о них (так обычно трактует церковь). Другие вкладывают в эти слова Нагорной проповеди тот же смысл, что и призыв «быть как дети». Третьи приводят их в подтверждение своего аскетического взгляда на значение и ценность всех забот и помыслов мирских. Толстой же позднее утверждал, что тут проповедуется жить не в приготовлении к завтрашнему дню, не в видах будущего, а в настоящем — в той безвременной точке между прошлым и будущим, где человек свободен. Таким образом, отрицательный смысл фразы о птицах небесных все видят в том, что людям не

нужны или суета жизни, или стремление личности к исключительному самоутверждению, или заботы о плотской жизни, или приготовления к жизни, делающие людей несвободными в делах и мыслях. И князь Андрей в своем утверждении, что вообще все земные чувства и мысли людей не нужны, только предельно расширяет разделяемый всеми смысл евангельского стиха. Если мы поняли значение его холодного, почти враждебного взгляда, то можем понять и это.

Но в том-то все и дело, что именно в тот момент, когда князь Андрей говорит о птицах небесных, он смотрит на сестру совсем не «тем же холодным взглядом», которым он оглянул ее и Наташу, когда они вошли к нему в комнату. Связь его речи не логическая, так как в начале и конце ее князь Андрей находился в двух различных и несовместимых состояниях сознания жизни. Сначала он «с большим усилием над собой постарался вернуться назад в жизнь», опять войти в «жизнь» и взглянуть из себя, а потом вновь возвратился из жизни, в себя. Первый момент соответствует той части его речи, где он, стараясь перенестись на точку зрения людей, понимает, что «им должно это казаться жалко». «А как это просто! — думает он. — Птицы небесные ни сеют ни жнут, но Отец ваш питает их». Это-то он и хотел сообщить сестре: «Мари, ты знаешь Еван...» Тон тут отнюдь не холодный, не тот, которым он разговаривал о пожаре Москвы, а вроде бы даже задушевный, словно он собирался сообщить ей что-то очень важное, какую-то тайну Евангелия, которую он сам прежде всяких разговоров с ней открыл для себя в последнее время. Но тотчас он обрывает себя: нет, не поймут, не смогут понять и т. д. «Мы не можем понимать друг друга!» — под-

ытоживает он, и взгляд его опять стал холодный и спокойный: «— Что ты говоришь? — Ничего. Не надо плакать здесь...» Ведь вот как читается эта сцена.

Если бы князь Андрей в ответ на слезы сестры просто запретил ей «плакать здесь», а про себя подумал, что все мысли и чувства живущих не нужны и что то же самое сказано в евангельской фразе о птицах небесных, то тогда мы вполне бы поняли замысел Толстого. Это была бы еще одна демонстрация того, в какой степени князь Андрей стал чужд земной жизни. Так оно и есть, конечно. Но только в той части, где он оборвал княжну. В целом же смысл его речи не столько в том, что чувства и мысли ее и людей не нужны, а в том, что люди, *потому что* они живут и думают о живом, не смогут понять всю глубину и значение, *которое он вкладывает в слова о птицах небесных*.

Герой Толстого говорит, что люди не поймут и даже не могут понимать евагельский стих о птицах небесных и что они вложат в него иной смысл, иное содержание, не то, которое вкладывает он. Что же тут не понимать-то? Смысл этих слов Иисуса ясен, все возможные толкования давно разобраны и вполне доступны всякому, кто пожелает. По крайней мере, княжне Марье не понимать тут нечего. Видимо, они имеют для князя Андрея какое-то особое значение — то, которое понять живому и думающему о живом человеку невозможно.

Что же это за загадочный и вместе простой («как это просто») смысл ясного стиха Евангелия, который доступен только герою Толстого и, надо полагать, самому автору? Ведь не о каких-то частностях собрался поведать князь Андрей, а о том

высшем понимании жизни и смерти, которое он сам — уже ушедший от жизни — обрел только после пробуждения, в последние дни своего пребывания на земле.

Видимо, нам следует постараться понять скрытое значение его слов, а значит, и всей этой сцены.

Вспомним еще раз тот момент в Мытищах, когда князю Андрею *открылось* новое счастье. Однако можно ли мысли князя Андрея того времени назвать откровением? По крайней мере, если иметь ввиду нормально добываемое душою естественное откровение, то, разумеется, можно. Но для откровения другого рода, откровения мистического, многократно усиливающего религиозное зрение души, необходимо озарение свыше. И то, что происходит с князем Андреем в Мытищах, действительно подобно *озарению*: та же высшая, как никогда прежде работоспособность души, та же ослепительная ясность, глубина мысли, то же напряжение всех сил, которого долго не выдерживает мозг и гасит мысль.

«Душа его была в ненормальном состоянии... — пишет Толстой. — Все силы его души были деятельнее, яснее, чем когда-нибудь, но они действовали вне его воли. Самые разнообразные мысли и представления одновременно владели им. Иногда мысль его начинала работать, и с такой силой, ясностью и глубиной, с какою никогда она не была в силах действовать в здоровом состоянии; но вдруг, посредине своей работы, она обрывалась, заменялась каким-нибудь неожиданным представлением, и не было сил возвратиться к ней».

Сразу подчеркнем, что князь Андрей здесь не является деятелем своих душевных сил: «все силы его души... действовали вне его воли», — говорит Толстой. Князь Андрей не автор, а адресат своих

«неожиданных представлений», что дает нам даже формальное право говорить, если уж не о сверхъестественных, то о его мистических откровениях. Вот этот «бред» и приводит нас к пониманию той загадочной фразы о птицах небесных, которой князь Андрей пытался объяснить сестре какую-то тайну.

И для Матфея, и для Луки, и для самого Толстого, когда он в 80-х годах переводил Евангелие, вообще для всех «живых» фраза Нагорной проповеди о птицах небесных есть одна из заповедей учения о жизни, и сами «птицы небесные» — это летающая тварь Божия, которую можно видеть в небе, которой нужна земная пища, про которую хорошо известно, как она, эта земная Божия тварь, питается.

В понимании же князя Андрея птицы небесные — не галки, стрижи и воробьи, не вороны, как у Луки, а то, что прежде, при жизни, связано в человеке, что освобождается в нем в момент «пробуждения от жизни», образ того «небесного», что вновь воскресает в нем. Это есть иное, новое, небесное бытие. Птица Небесная — «странная легкость бытия», та форма, в которую превращается, воплощается после смерти исходно вложенная в человека бессмертная сущность его души. Птица Небесная в речи князя Андрея — видение жизни существа иного мира.

Недаром князь Андрей незаметно, но тем не менее весьма существенно препарирует евангельскую фразу: изымает слово «взгляните» и, главное, заменяет «и» на «но». От этого вся фраза получает иной смысл: «Птицы небесные ни сеют, ни жнут, но (то есть взамен этого) Отец ваш питает их» (то есть питает прямиком, непосредственно).

Голос этой Птицы Небесной князь Андрей и слышал в своем бреду в Мытищах. Он лежит в темноте и, «глядя вперед лихорадочно-раскрытыми, остановившимися глазами», думает о счастье, которое «вне материальных сил, вне материальных внешних влияний на человека». «Но как же Бог предписал этот закон? Почему сын?..» — спрашивает он, и тут мысль его обрывается и, как бы в ответ на его вопросы, заменяется «неожиданным представлением»:

«И князь Андрей услыхал (не зная в бреду или в действительности он слышит это), услыхал какой-то тихий шепчущий голос, неумолкаемо в такт твердивший: «И пити-пити-пити» и потом «и ти-ти» и опять «и пити пити пити» и опять «и ти-ти».

Некогда Константин Леонтьев, критик, как говорят, эстетически чуткий, восторгался сценою в Мытищах:

«Это изображение полусна и полупробуждения, попеременного перехода из горячечного бреда в состояние правильного сознания до того прекрасно, до того глубоко и правдиво, что я не нахожу слов для выражения моего изумления! — пишет он и продолжает: — Изо всей этой удивительной страницы я бы выбросил только одно — это опять попытку неудачного и натянутого звукоподражания: «и пити-пити-пити — и ти-ти...» Признаюсь, я даже понять не могу, что это такое. Муха ли большая в самом деле бьется о потолок избы, или это потребность больного повторять одно и то же бессмысленное слово?.. Это непонятное, эстетически не связанное «пити-пити — и ти-ти», — по-моему, просто ужасно... Однажды мне пришлось читать громко «Войну и мир» двум очень молодым, но умным и развитым мужу и жене из крестьян; я это место (и все подобные

ему) пропускал. Мне было неловко и стыдно перед ними в этих местах за автора и за произведение, которое их обоих интересовало и восхищало...»

«Пити-пити» — не просто штрих, которого могло и не быть и который можно выбросить. Бред князя Андрея специально и создан Толстым ради этих самых «эстетически не связанных» звуков. Вот полностью конспект сцены в Мытищах, написанный Толстым под рубрикой «Важное к 5-му тому»:

«Князя Андрея внесли, долго укладывали, уложили, Тимохин. Он был без памяти все это время, теперь очнулся. Красная горит одна свеча, мухи сонные, тараканы. Пититити. Муха. Что открылось, да: любовь христианство вспыхнула фактом и по чувству стоит учение. Кто учил? Бог, не может не быть. Приложение. Обратный учению факт — непрощение, что бы я дал — мухи, красная свечка, пититипити... и скрип, и шаги. Она увидела ясный чистый взгляд любви, подбежала к руке, простите. Слезы. Тимохин, доктор. Узнали? — Простили? нет, простили ли за то, что я сделала? — чуть слышным шепотом. Дурна, но глаза. В нем детское от шеи голой» (13. 50).

Как видите, здесь только самое важное, и из всего бреда только «питипитититити»... Если это и «звукоподражание», то, конечно, не мухе, которая такие тонкие шепчущие звуки издавать не может, а музыке сфер небесных. Толстой так и пишет — музыка:

«Вместе с этим под звук этой шепчущей музыки, князь Андрей чувствовал, что над лицом его, над самой серединой воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок или лучинок. Он чувствовал (хотя это и тяжело ему

было), что ему надо было держать равновесие, для того, чтобы это *воздвигающееся здание* не завалилось, но оно все-таки заваливалось и *опять медленно воздвигалось при звуках равномерно шепчущей музыки.* «Тянется! Тянется!* растягивается и все тянется», говорил себе князь Андрей».

Звуки небесные, хор Птиц Небесных**. И под этот хор *воздвигается* (семь раз повторил Толстой здесь это слово) какое-то неведомое, странно легкое, «воздушное», но так тяжело рождающееся новое здание-*тело* «из иголок или лучинок». Это духовное тело Птицы Небесной пока что только воздвигается, выдвигается, тянется, князь Андрей все еще живет в этом мире, и чувства его продолжают воспринимать впечатления земного бытия. И Толстой описывает это его состояние вместе и этого и того бытия.

«Вместе с прислушиванием к шепоту и с ощущением (!) этого тянущегося и воздвигающегося

---

* Обратите внимание на восклицательные знаки.
В своих воспоминаниях сестра жены Толстого Т.А. Кузьминская рассказывает, что, заболев в 1863 году, она в бреду просила стоявших возле ее постели Л.Н.-ча и сестру: «Тянется, тянется, снимите с меня» — ей чудилась какая-то густая паутина, которая обвивала ее и от которой она не могла освободиться. «Сколько раз позднее уже, когда ему (Л.Н.-чу) неможилось, — продолжает Т.А.К., — и когда, бывало, спрашивали его, что с ним, он жалобным моим голосом отвечал: «Тянется... Тянется». — То есть «тянется», «вытягивается» жизнь, душа из тела. В бреде же князя Андрея не то важно, что «тянется», уходит жизнь, а то, что вместо уходящей жизни что-то новое воздвигается «при звуках равномерно шепчущей музыки».

** Смерть князя Андрея оставила в Наташе и княжне Марье впечатление «таинственного, величественного, дальнего хора»: «Все в этой вольной жизни, не касающееся смерти, казалось им оскорбительным, все нарушало тот таинственный, величественный, дальний хор, к пению которого они продолжали прислушиваться с напряженным вниманием» (15. 145—146).

здания из иголок, князь Андрей видел урывками и красный окруженный кругом свет свечки и слышал шуршание тараканов и *шуршание мухи*, бившейся на подушке и лице его. И всякий раз, как муха прикасалась к его лицу, она *производила жгучее ощущение*; но вместе с тем *его удивляло*, что ударяясь в самую область воздвигающегося на лице его здания, муха не разрушала его».

Напротив, ударившаяся о лицо его муха прерывает ход его мысли, возвращает его в «бред» — *«в другой мир действительности»*. Он думает о Наташе, о своей жестокости к ней и вдруг: «И пити-пити-пити — и ти-ти и пити-пити — бум, ударилась муха. И внимание его вдруг перенеслось в другой мир действительности и бреда, в котором что-то происходило особенное»...

Князь Андрей уже не понимает, где он: там или здесь — и что принадлежит к этому, а что — к тому «миру действительности»:

«Но кроме этого было еще одно важное. Это было белое у двери, это была статуя сфинкса, которая тоже давила его. Но, может быть, это моя рубашка на столе, думал князь Андрей, а *это мои ноги*, а *это дверь*, но отчего же все тянется и выдвигается и пити-пити-пити и ти-ти и пити-пити-пити... — «довольно, перестань пожалуйста, оставь», тяжело просил кого-то князь Андрей».

Тут опять выплыла мысль, и он думает о том, что «та любовь, которая за что-нибудь, для чего-нибудь или почему-нибудь» не нужна и непригодна для счастья, а нужна и пригодна любовь Божеская, «для которой не нужно предмета». Позже он поймет, что «так любить — значит никого не любить, не жить этой земной жизнью». И после «пробуждения» от земной жизни он строг, холоден, никого не любит, т. е. не живет этой жизнью,

а потому говорит, что *все* чувства и мысли человеческие, даже самые насущные, не нужны.

В Мытищах до прихода Наташи князь Андрей находится в агапическом (или почти агапическом) состоянии, в котором, правда, «воздвигается здание» другого «мира действительности», но которое как-никак есть состояние этой жизни. Его же состояние в Ярославле нельзя определить как досмертное состояние — как состояние этой жизни, в которой может находиться человек. «Он уже умер наполовину».

На какую половину?

«Мы здесь гусеницы: сначала родимся, потом засыпаем в куколку. Бабочкой же мы сознаем себя в другой жизни», — часто повторял Толстой в старости. Так вот, князь Андрей продолжает жить в той форме, в которой он родился, — в существовании гусеницы, но, не засыпая в куколку, уже сознает себя — действительно сознает, по самому чувству своего существования — бабочкой... Это жизнь существа другого мира, но в оболочке еще человека — переход в посмертное существование до порога смерти.

Князь Андрей в последние дни реально *знает себя* Птицей Небесной, в Обители свободы, но телом продолжает жить здесь, в Обители необходимости.

В Мытищах одержала победу «жизнь» (любовь к Наташе). В Ярославле победила «смерть». В Мытищах — пробуждение в видении-бреде, в Ярославле — пробуждение от жизни. Там — все «тянется! тянется», выдвигается, воздвигается, но сила связана, не может освободиться; здесь же — когда «завеса, скрывающая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором, он почувствовал как бы *освобождение прежде свя-*

занной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его».

Сила освободилась, и он ощутил эту свободную силу, которая не могла высвободиться тогда, в бреду. Наличие прямой связи между этими сценами в замысле Толстого очевидно. И вся история князя Андрея после Бородина есть история «выдвижения», «пробуждения» Птицы Небесной, то есть бессмертного духовного Я, «освобождающегося» после смерти человека.

Именно в том месте сцены в Ярославле, где нам единственный раз позволено автором взглянуть на него изнутри, князь Андрей думает о Птицах Небесных, которые для Толстого не что иное, как символ посмертного духовного существования.

Птица, бабочка, пчела, — пожалуй, самый распространенный образ духовной жизни в проповеди Толстого. «Раскрыть крылья», «подняться и полететь», «научиться летать» то и дело встречается в его религиозных сочинениях, дневниках, речах, письмах. Столь же распространено в учении Толстого сравнение смерти и пробуждения.

«То, что мы называем действительностью, есть сон, который продолжается всю жизнь и от которого мы понемногу пробуждаемся в старости (пробуждаемся к сознанию *более действительной действительности*) и вполне пробуждаемся по смерти» (1910 год).

Некоторые исследователи, подмечая сходство речей князя Андрея с проповедью Толстого, считали его первым последователем Толстого (например, проф. Квитко назвал князя Андрея первым «толстовером»). Но тут, думается, другое. Князь Андрей не ученик, а, скорее, первый *учитель* Толстого, существовавший еще до того, как

сам Толстой религиозно определил самого себя. Вернее всего сказать, что князь Андрей Болконский *его предтеча*, носитель его первичных откровений, и, чтобы понять учение Толстого, нужно попытаться прежде понять то, что говорил, думал и, главное, знал и видел этот созданный им же его предтеча и учитель.

Сначала князю Андрею «открылось новое счастье, неотъемлемое от человека». Это этап *откровения истины счастья* человеческой жизни. Затем встреча с Наташей, столкновение любви божеской и человеческой в его душе. «Неужели мне открылась истина жизни только для того, чтобы я жил во лжи?» — мучается он. Это второй этап, этап постижения путей истинного — находящегося вне внешних влияний — «счастья одной души» в условиях земного, подверженного всем внешним влияниям существования человека. Здесь должно быть другое откровение, *откровение Пути*, которое составляет содержание проповеди должной жизни человека. Но откровения Пути еще у Толстого нет, и все вопросы Пути жизни разрешаются «пробуждением» князя Андрея, переходом его в запредельное состояние сознания жизни Птицы Небесной. Так «вдруг» начался третий этап, этап откровения *иной*, внеземной жизни.

«Князь Андрей не только знал, что он умер, но он чувствовал, что он умирает, что он *уже умер наполовину*. Он испытал сознание отчуждения от всего земного и радостной, странной легкости бытия. Он, не торопясь и не тревожась, ожидал того, что предстояло ему. То грозное, вечное, неведомое и далекое, присутствие которого он не переставал ощущать в продолжение всей жизни, теперь для него было близкое и — по странной лег-

кости бытия, которую он испытывал, — почти *понятное и ощущаемое».*

И далее целая строка в тексте заполнена вместо слов и букв одними точками: то «понятное и ощущаемое», что видит и знает Лев Толстой, он — гений слова — не может выразить на человеческом языке и ставит точки.

4

Откровение иной жизни князя Андрея должно было разрешить все вопросы истины счастья, которые до того так мучали его. И когда при нем княжна Марья заплакала о несчастье ребенка, остающегося круглым сиротой, он, по всей вероятности, хотел ответить ей: «Мари, ты знаешь, Евангелие учит истинному счастью: Птицы небесные ни сеют, ни жнут, но Отец ваш питает их». Слова эти в устах его имеют мистический смысл. Но какой?

Не идет ли речь о том, о чем княжна Марья писала своей подруге из Лысых Гор во втором томе романа — о счастье потустороннего существования, где непосредственно питает Бог, того существования Птиц Небесных, которое князь Андрей знает «по странной легкости бытия» в себе? Если это так, то «ни сеют, ни жнут» означает, что Птицы Небесные не живут этой, земной жизнью, и бытие их живые люди осмыслить, представить или понять не могут. И если бы княжна Марья в тот момент сокрушалась о его, князя Андрея, близкой кончине, то тогда, действительно, он мог бы сказать ей (и себе) о том откровении, которое он пережил, или о том новом состоянии счастья Птиц Небесных, в котором он находится или ко-

торое отчетливо зрит. Но тогда, во-первых, княжна Марья могла понять его (ей с детства было близко это) и, во-вторых, она плачет не о нем, а о Николушке, оплакивает не несчастье грядущей смерти брата, а несчастье грядущей жизни только-только собирающегося жить племянника. И слова князя Андрея по тону его речи к ней должны были бы заключать ответ на ее переживание.

К тому же трудно предположить, что Толстой откровением иной жизни своего героя хотел опровергнуть его же откровение истины счастья, предмет которого — «счастье неотъемлемое от человека», счастье души человеческой, а не запредельного существа. Это ведь княжна Марья считала, что истинное счастье возможно только в посмертном бытии Птиц Небесных. Поэтому она и смогла понять состояние брата, но нельзя приписать такой взгляд князю Андрею, а тем более самому Толстому.

Скорее всего, Птицы Небесные здесь — это «более действительная действительность» не только в смысде иной действительности чисто духовного посмертного существования; это еще и то, что в этой жизни лежит на уровне сущности души, что связано в человеке и освобождается в момент «пробуждения от жизни».

Герой Толстого смотрит на человека — его жизнь и смерть и его счастье — с некоторой недоступной нам, живым людям, высшей точки зрения. Высшая же точка зрения, высшее понимание потому и высшее (а не просто другое), что не отвергает низшее понимание, а включает его в себя. «Да, это им должно казаться жалко», — думает князь Андрей, на мгновение возвращаясь «назад в жизнь» и тем самым становясь на низшую точку зрения людей. Он соглашается, что люди со своей

точки зрения правы, но это низшая правда (но не ложь), правду же высшую — ту, которую он и хотел сообщить сестре, — они воспринять не могут. И он сожалеет об этом. «А как это просто!» — думает он со своей высшей точки зрения и говорит о Птицах Небесных. Мысль его не лишена конкретного содержания для жизни человеческой как таковой, и если он замолчал, то не потому, что его ответ не пригоден для жизни человеческой, он пригоден, но его просто не поймут. Людям кажется, что все их чувства и мысли очень важны для их счастья; это-то как раз и не так: все их самые дорогие чувства и важные мысли для *осуществления счастья* не нужны. Вот чего люди понять не могут...

И действительно: как это понять? Почему, спрашивается, чувства княжны Марьи к обездоленному ребенку не нужны? С какой такой высшей точки зрения? Конечно, смысл слов Нагорной проповеди о птицах небесных и в том, что не должно заботиться о мирской судьбе, о завтрашнем дне жизни; конечно, все мысли и чувства людей так или иначе обязательно связаны с заботой о завтрашнем дне. Но где, в каком учении не надо заботиться о развитии души человека, о душевном его счастье? Вся будущая проповедь Толстого исключительно построена на заботе о росте души человеческой и не в последнюю очередь — детей.

Горе безотцовщины не только в неполноценности воспитания, и княжна Марья плачет не столько о том, что Николушка без отцовской опеки не получит того, что ему так нужно будет в жизни, сколько жалеет, что мальчику предстоят годы детства и возмужания, лишенные *общения с отцом*. Любая женщина поймет княжну Марью.

Можно хорошо воспитать мальчика и без отца, но без общения с родным отцом все равно не будет полнокровного мальчишечьего счастья. Родного отца нельзя заменить, и каждая неисковерканная женщина интуитивно знает — и это ее знание стоит большего, чем все наши соображения и мысли, — знает, что без такого счастья непосредственного общения сына с отцом мальчик обездолен в жизни, во многом лишен душевного счастья в жизни вообще. Княжна Марья печется о душе Николушки, о росте его души, который, по учению Толстого, есть непременное условие счастья в этой жизни и необходим в видах существования следующего. Не мог же князь Андрей — этот предтеча и учитель Толстого — сказать, что вся земная жизнь его сына в видах будущей загробной жизни не имеет никакого значения, потому что то, что он считает Птицей Небесной в человеке, непосредственно питает Бог?

Или все же мог?..

Вот конспект сцены в Ярославле, написанный автором в январе 1869 года. Сначала Толстой указывает, что его герой уже не испытывает страха смерти, сознает неведомое как существующее, ощущаемое (мы выше приводили это место) и продолжает:

«Пожар Москвы — он понимает, но не понимает горя. М-ль Бурьен насплетничала графине. Соня говорит князю Андрею — он понимает, но не понимает зачем. Сына привели. Сын и княжна Марья *плачут* (*сын дает яблоко* княжне Марье), он *понимает*, что *сын останется без отца*, но не понимает, что тут жалкого. ПТИЦЫ НЕБЕСНЫЕ. Как они не понимают, что наши чувства, наши мысли не нужны?

Наташа плачет. Княжна Марья выходит оттуда и понимает, о чем. Дают причастие, и князь Андрей жалостно смотрит — не надо ли еще что — я все сделаю» (13, 41).

Тут, кажется, вся ясно. Толстому важно изобразить запредельное состояние своего героя, и все другие участники сцены — невеста, сестра, сын — здесь статисты. Они пришли, плачут; и у каждого свои мотивы, свои чувства и мысли: сестра плачет потому, что жалеет ребенка, сын — потому, что плачет тетя, и потому, что ему страшно, невеста — что князь Андрей скоро умрет. Все их мысли и чувства — о нем, дороги им и важны. И глядя на них, князь Андрей думает или говорит *о себе* и о своем — о своем откровении, о счастии Птиц Небесных. Он полностью поглощен тем, что открылось ему, и не спускается, и не испытывает никакого желания спуститься из небесных сфер «назад в жизнь». И ровно так же, как, бывает, мы удивляемся хлопотам и суете знакомого, выбивающего ничтожное повышение по службе, ровно так же и князь Андрей как существо высшее удивляется земной жизни.

Но это же совсем не та сцена, которую мы читаем в романе. И дело не только в том, что он смотрит «жалостно» и что все плачут, — всего этого в романе нет, но могло и быть. Представьте себе: маленький мальчик у постели умирающего отца тянет тете яблоко, чтобы она тоже откушала; и по контрасту со всем происходящим жест этот действует так, как и должен подействовать, — все ревут. Николенька не воспринимал и не понимал происходящего и из общих слез мог понять то, что с его отцом что-то неладно. В каноническом тексте романа никто при князе Андрее не плакал и, несмотря на это, Николушка «*все* понял» (!),

«понял *все значение*» этой сцены и даже понял *«лучше, глубже»*, чем смог бы понять, будь он зрелым, опытным и наблюдательным человеком. Иными словами, понял истинный смысл этой сцены.

О чем это говорит? Очевидно, в дальнейшей работе замысел Толстого существенно изменился: сын князя Андрея, маленький Николенька, в сознании Толстого перестал быть статистом и стал вторым *теневым* смысловым *центром* всего этого эпизода...

В конспекте князь Андрей совершенно одинаково реагирует и на пожар Москвы («не понимает горя»), и на то, что его сын останется сиротою («не понимает, что тут жалкого»). Посмотрите, сколь различны его реакции на эти же обстоятельства в печатном тексте романа.

«Разговор был холодный, *несвязный* и прерывался каждую минуту.

— Мари проехала через Рязань, — сказала Наташа. Князь Андрей не заметил, что она называла его сестру Мари. А Наташа, при нем назвав ее так, в первый раз сама это заметила.

— Ну что же? — сказал он.

— Ей рассказывали, что Москва вся сгорела, совершенно, что будто бы...

Наташа остановилась: нельзя было говорить. Он, очевидно, делал усилия, чтобы слушать, и все-таки не мог.

— Да, сгорела, говорят, — сказал он. — Это очень жалко, — и он *стал смотреть вперед*, пальцами *рассеянно* расправляя усы».

Когда же княжка Марья, прощаясь, поцеловала его и заплакала, он понял, что она плачет не о нем, а о Николушке, и это почему-то произвело на него неожиданное действие. Он уже не смотрит

куда-то вперед, «рассеянно расправляя усы», а напротив:

«Он *пристально посмотрел* на нее. (!)

— Ты о Николушке? — спросил он.

Княжна Марья, плача, утвердительно нагнула голову.

— Мари, ты знаешь Еван...»

Разговор их вполне связный и, главное, на одну и ту же тему — о Николушке; и фразы о Птицах Небесных и «Мари, ты знаешь Еван...» имеют непосредственное отношение к предмету их разговора. А это значит, что князь Андрей говорит не только о «смерти» (счастье и образе посмертного существования), но и о «жизни», именно — о счастье и жизни Николушки. И он, по Толстому, все понявший, должен был понять и почувствовать и это.

Когда князь Андрей в выполненной по конспекту сцене (существует такая) говорил о Птицах Небесных, княжна Марья вполне могла бы понять его: он говорит о себе, о своем откровении жизни, о посмертном существовании, и ранее мы подробно разобрали, что должны были бы означать его слова. Если теперь, в печатном тексте романа, он все же сказал бы вслух о Птицах Небесных, то она должна была бы понять его в том смысле, что он, перед смертью думая о сыне, уповает на Бога или завещает его Богу, или, наконец, завещает ей привести его к Богу. Вот это, по словам князя Андрея, и значит — понять «по-своему».

Сын же его, Николенька, «все понял» — не «по-своему», а в истинном значении. Каким же, спрашивается, образом, если все человеческие чувства и мысли не нужны?.. Видимо, нам рано или поздно предстоит рассмотреть вопрос, сама постановка которого может на первый взгляд вы-

звать недоумение: нам следует не только уяснить смысл и значение сцены в Ярославле, но уяснить именно так, как понял ее семилетний Николенька Болконский, воспринявший ее подлинный, нам все еще не доступный смысл.

Читая роман Толстого, нам кажется, что один из его героев, сын князя Андрея Болконского, воспринял и прочувствовал («понял») это место острее (умирает его отец), но все же так же, как и мы. И в этом наше заблуждение — мы уже убедились, что вся эта сцена имеет некоторое скрытое значение, которое мы до того не замечали и которое так или иначе должно повлиять на наше восприятие. И Николенька, которому так странно столь многое открыто, почувствовал ли, понял ли не только острее, глубже, полнокровнее нашего, но и иначе, — понял и почувствовал другое и по-другому, нежели читатель.

Для одних тут «поэзия», которую «понимать» грешно и не нужно; другие спокойны, что хотя они сами и не понимают сказанного князем Андреем и воспринятого его сыном, но только потому, что они сами почему-то не понимают, но есть какие-то люди, специалисты, которые легко могут объяснить все. И действительно, есть объяснения. Например, Шкловского — о том, что князь Андрей под конец утерял способность понимать смысл жизни, или Асмуса, по которому Толстой в лице князя Андрея решил назидательно продемонстрировать нам всем крушение «возвышенного эготизма», или молодого Мережковского, для которого вся эта сцена — чуть ли не умышленное издевательство над христианским учением... О роли же Николеньки в этой сцене, насколько нам известно, никто никогда не говорил. И это легко объяснимо.

Для читателя, получившего сильное художественное впечатление, нет и не может быть никаких вопросов. Художественное впечатление по сути своей непререкаемо, исключает непонимание, и даже тогда, когда князь Андрей говорит, что его не могут понять живые, читателю кажется, что и эти его слова — часть его образа и не вызывают недоумения. Читатель просто не может допустить своего непонимания — рушится иллюзия слияния с автором, составляющая суть художественного впечатления.

Конечно, найдутся люди, которые наши вопросы сочтут надуманными, казуистичными или ненужной, неприятной вивисекцией чувств и мыслей героев, вредящей художественному впечатлению. Надо предполагать в речах князя Андрея, и прежде всего в его невысказанных словах княжне Марье, некоторую тайну, и нам предстоит показать, что раскрытие этой тайны обогатит нас более глубоким пониманием религиозного мира Толстого.

В чем же значение сцены в Ярославле? Для княжны Марьи, которая, выйдя от брата, «беспрестанно молилась, обращаясь душой к тому Вечному, Непостижимому, Которого присутствие так ощутительно было над умирающим человеком», значение этой сцены — в ощутимости непосредственного присутствия Бога. Для нее князь Андрей перед смертью исполнился высшей благодати, которая и «поглощала его всего». Как и княжна Марья, Наташа видела, «как он глубже и глубже, медленно и спокойно опускался от них куда-то туда, и обе знали, что это так должно быть и что это хорошо». Но для Наташи значение этой сцены в том, что его, собственно, уже нет с

ней, что он ушел в неведомую иную жизнь — туда, откуда не возвращаются.

Ну, а в чем значение сцены в Ярославле для Николеньки? Он знал, что отец его тяжело ранен, что это очень страшно, и «испуганно» смотрел на него, когда вошел к нему. Пробыл он у князя Андрея недолго и вышел от отца в другом — не испуганном, а задумчивом — состоянии: «Он все понял и, не плача, вышел из комнаты, молча подошел к Наташе, вышедшей за ним, застенчиво взглянул на нее *задумчивыми* прекрасными глазами; приподнятая румяная верхняя губа его дрогнула, он прислонился к ней головой и заплакал».

Что он понял? И отчего заплакал? Осознал неизбежность близкой смерти отца? Отчасти и это, хотя такое не сразу реально доходит и до взрослого, много пережившего человека, не раз встречавшего смерть на своем веку. Даже когда князь Андрей умер и тело его лежало в гробу, Николенька, по словам Толстого, «плакал от *страдальческого недоумения*, разрывающего его сердце» — как так нет и никогда не будет отца, как может его *не быть*?

Мог ли Николенька понять то, что лучше всех поняла княжна Марья, — что князь Андрей уже «умер наполовину», уже бабочка в обличии гусеницы, явившаяся в продолжающем функционировать теле Птица Небесная. Мы видели, что Толстой определенно сближает детское состояние естества души и совершенство агапического ее состояния. Правомерно это или нет, но если бы князь Андрей в Ярославле находился в агапическом состоянии, к которому он был близок в Мытищах, то Николенька, — по крайней мере, на тогдашний взгляд Толстого — мог понять его «лучше, глубже» любого взрослого человека. Но

сейчас князь Андрей уже не в агапическом, он — в запредельном состоянии Птицы Небесной. И если Николенька понял состояние, сознание и чувство жизни не этого существования, то это такое же чудо, как и чудо «пробуждения от жизни» в земном существовании.

Впрочем, Толстой специально подчеркивает, что для того, чтобы понять то, что понял Николенька, не нужны ни знания, ни наблюдательность, ни опытность ума и души. Мы все силимся понять значение этой сцены, опираясь на наши знания, руководствуясь своей наблюдательностью и наблюдательностью княжны Марьи и Наташи, полагаясь на свой и их душевный опыт. И Толстой говорит нам, что вся наша житейская и душевная зрелость и опытность, все наши знания, все наши чувства и мысли не пригодны для понимания того, что понял семилетний Николенька. «Он едва умел читать, он ничего не знал», и слова его отца о Евангелии или о Птицах Небесных ничего не сказали бы ему. Он чувствовал «лучше, глубже», понимал все не «разумом», а «сознанием» — он понял непосредственно из души в душу, не по каналам знания и душевного опыта, а по прямой *между сыном и отцом*, по своей сыновней интуиции, для которой приобретаемое опытом жизни не нужно. То, что он «понял», он *знал*, как знают жизнь в себе.

Сказано, что Бог открывает не мудрым, искушенным в писаниях и жизни людям, а «младенцам», чистым душою, признающим свою сыновность и понимающим *просто*. И князь Андрей говорит: «А как это просто!» Таким образом, если Николенька «понял все значение той сцены», то прежде всего понял просто, простое значение — не так, как мы.

Заметьте еще, что Николенька находился в комнате князя Андрея всего несколько минут и присутствовал *только* при разговоре отца с княжной Марьей о нем. Сам отец не сказал ему ни слова и даже не знал, что говорить с ним. Все его простое знание могло основываться только на непосредственном чувстве и на мимолетном разговоре, который произошел в его присутствии.

Княжна Марья заплакала, отец «пристально посмотрел на нее» и переспросил: «Ты о Николушке?» и, получив утвердительный ответ, полностью убедившись, что понял ее слезы верно, что-то хотел ответить ей, но оборвал себя и запретил ей плакать. Тогда как для его тети, для княжны Марьи, смерть отца есть несчастье для него, сына, для самого же отца, для князя Андрея, это не так — ведь вот что первое должен был «понять» Николенька. Казалось, это должно было бы еще быльше усилить его «недоумение», а он задумчиво вышел и «все понял»...

«Мы не можем понимать друг друга» — не для красного словца говорит князь Андрей. И надо ему верить: смысл слов его недоступен живому человеку. И если бы князь Андрей у Толстого так бы ничего не сказал ни себе, ни сестре, ни нам, то и выяснять было бы нечего — мы не можем понять, и все тут. Но он, пусть и про себя, но все же выражает свою мысль и, значит, есть здесь некоторая определенная мысль, или представление, которая почему-то не может быть ясна нам. Одно можно сказать: это должна быть мысль или представление, находящееся за пределами нашего понимания, в противоречии как с законами нашего, человеческого мышления, так и с законами земной жизни вообще.

В том и состоит парадоксальность поставленной задачи, что для ее разрешения нам необходимо выразить то, что понять как следует мы не можем, что имеет *транссубъективный смысл*, достоверный для самого Толстого, но не достоверный для нас.

5

Теперь я хочу обратить внимание читателя на то место второй части Эпилога романа, где Толстой трактует проблему «свободы воли».

В первых фразах главы VIII Толстой берет эту проблему с ее внешней стороны, то есть понимает свободу воли как свободу волеизъявления, а свободную волю как свободу поступка: «Если воля каждого человека была свободна, то есть каждый мог поступать как ему хотелось, то вся история есть ряд бессвязных случайностей».

Далее он вводит различие понятий «сознания» и «разума», о котором мы уже говорили. Причем и понятие «сознание» употребляется Толстым в двух смыслах: сначала как «совершенно отдельный и независимый от разума источник самопознавания», а затем сознание как состояние жизни. Это дает Толстому возможность, не теряя внутреннюю связность изложения, изменять ракурс понятия «свободы»: «Живущим человек сознает себя не иначе как хотящим, т. е. сознает свою волю. Волю же свою, составляющую сущность его жизни, человек сознает и не может сознавать иначе, как свободною».

Далее Толстой говорит о «полной свободе, которую он (человек) сознает в себе» — уже не о субъективном знании-сознании свободного хоте-

ния, а о «полной свободе», данной человеку в его *субъектности* как его сознание-состояние, как некоторое его изначальное «бессмысленное представление». «...Без этого бессмысленного представления (составляющего сущность свободы) человек не может себе представить жизни».

Здесь «свобода» или «сущность свободы» понимается автором откровенно метафизически. Начав с определения свободы как *возможности каждого* «поступать так, как ему хотелось», Толстой переходит к понятию сознания-представления свободы как самой возможности жизни: «Без этого представления свободы человек не только не понимал бы жизни*, но и не мог бы жить ни одного мгновения».

И тут же, в следующей фразе, свобода понимается в новом качестве — как общий действующий мотив самой жизни человеческой: «Он не мог бы жить потому, что все стремления людей, все побуждения в жизни суть только стремления к увеличению свободы», — постулирует Толстой и приводит подтверждения. Читаем дальше. Оказывается, что «свобода» есть не только возможность жизни, и не только общий мотив ее, а есть *самая основа жизни человека* в его, человека, представлении: «представить себе человека, не имеющего свободы, нельзя иначе, как лишенным жизни».

И, наконец, вывод: в отличие от «сил жизни» природы, «сила жизни человека сознаваема нами, и мы называем ее свободой».

Свобода есть сознательная сила жизни человека, самая основа жизни и, более того, сущность жизни есть, собственно, сознание свободы —

* Ибо, по данному Толстым определению сознания, оно первично по отношению к разуму (пониманию).

«свобода ничем не ограниченная есть сущность жизни в сознании человека».

Как видите, перед нами не столько попытка осмысления и решения вопроса о «свободе воли», сколько метафизическое осмысление и мистическое *решение вопроса о сущности жизни человека*. Совершенно ясно, что тут разумеется под терминами «содержание», «свобода» или «сущность свободы», — это есть синонимы неопределенной сущности жизни человека, есть то, что живет в каждом, во всех, т. е. есть синоним *духа*. Известно, что в то время (да и не только в то) Толстой тщательно избегал употребления слова «дух», считая это понятие девальвированным.

В следующих IX и X главах второй части Эпилога Толстому для его целей (определения предмета и метода познания науки истории) потребовалось произвести анализ наших *представлений* о свободной и несвободной воле человека. Какова «*постепенность представления* о большей или меньшей свободе и необходимости»? — спрашивает он и, разбирая эту «прогрессию убедительности», приходит к выводу, что «представления наши о свободе и необходимости постепенно уменьшаются и увеличиваются, смотря по большей или меньшей связи с внешним миром, по большему или меньшему отдалению времени и большей или меньшей зависимости от причин, в которых мы рассматриваем явления жизни».

Полной же свободы или полной необходимости представить мы себе не можем. Но по разным причинам. Представление о человеке, «подлежащем одному закону необходимости, без малейшего остатка свободы», невозможно, «ибо как только нет свободы, нет и человека»; признав «полное отсутствие свободы», т. е. духовного начала в че-

ловеке, мы просто уничтожаем человека как такового, и никакое представление о таком состоянии человека не возможно.

Представить же себе состояние полной свободы нельзя, потому что «если бы возможна была свобода без необходимости, мы бы пришли к безусловной свободе вне пространства, времени и причин, которая по тому самому, что была бы безусловна и ничем не ограничивалась, была бы ничто или одно содержание без формы», то есть мы должны были бы представить, вообразить «непостижимую сущность жизни» без законов, определяющих проявление этой сущности, что невозможно.

И далее: «Но даже если бы, *представив себе* человека совершенно исключенного от всех *влияний*, рассматривая только его *мгновенный* поступок настоящего и предполагая, что он *не вызван никакой причиною*, мы допустили бесконечно малый остаток необходимости равным нулю, мы и тогда не пришли *к понятию* о полной свободе человека».

Почему же?

«Ибо *существо* (!), — продолжает Толстой, — *не принимающее на себя влияния внешнего мира, находящееся вне времени и не зависящие от причин, уже не есть человек*» (!).

Таким образом явленное в эмпирическом мире (или данное в представлении), но «исключенное от всех влияний», «находящееся вне зависимости от причин» — не есть фикция и выдумка ума, а *существо*, но не человек, а, как мы теперь понимаем, самая «свобода ничем не ограниченная», которая есть «непостижимая сущность жизни» или духовное начало.

«Существо, не принимающее на себя влияний внешнего мира» — кто больше подходит под это

определение, чем князь Андрей перед смертью? Это в нем освободилась прежде связанная сила, это в нем «бесконечно малый остаток необходимости равен нулю», это он, находящийся «вне материальных внешних влияний», вне времени и вне причин, есть уже «не человек» (то есть не живет этой земной жизнью), а духовное существо, являющее свободную сущность жизни.

«Представить», вообразить, а тем более на основе такого представления изобразить в образе это существо, нельзя. Оно не может быть дано в воображении, даже в воображении гениальнейшего художника, и находится вне сферы видения, даже такого ясновидения, каким обладает Лев Толстой.

Однако мы настолько убеждены в реальности того, о чем читаем у Толстого, что даже ищем рационально-психологические объяснения состояния «не человека» князя Андрея. Толстой изображает то, чего с эмпирической точки зрения нет в действительности, и мы во всем поверили ему. Одной силой таланта, сверхмощного воображения, исключительной силой художественного видения такого не объяснишь. Это уже не видение, получаемое эстетическим или иным объектом только из впечатлений действительности, а *видение*, получаемое субъектом впечатления *из самого себя*, от непостижимых глубин своего Я.

Впрочем, князь Андрей не есть олицетворение свободной сущности жизни вообще, не есть и неизменное духовное начало или высшее духовное Существо в человеке как таковом; хотя он и «не человек», он остается самостоятельной, единственной *личностью*, говорит своим языком, целуется «с сестрой рука в руку, по их привычке», и мы ни на минуту не сомневаемся, что перед нами

именно Андрей Болконский, а не безличный дух. Но это и не художественное видение, которое по самой своей природе (а особенно у Толстого) всегда динамично. Образ князя Андрея в Ярославле абсолютно статичен, как может быть статичен или окончательно оформившийся, не подверженный дальнейшим изменениям идеал высшего совершенства конкретной души человека, или находящийся вне времени, вне внешних влияний и вне причин свободный дух. И в том, и в другом случае перед нами не столько художественное, сколько религиозное творчество.

Религия спасения как учение о жизни, включает в себя учение о методах достижения святого состояния. В основании же всякого учения о святости лежит некоторое изначальное видение святости. Для беспристрастного наблюдателя религиозной жизни все религиозные учителя человечества оставили людям только свое учение — Истину и Путь, но не то, что породило их творчество, не мотив своего религиозного учения. Поэтому посторонний ученый ум ищет мотивы их творчества во всякого рода обстоятельствах: в явлениях исторической жизни, в национальных традициях, в заимствованиях, в борьбе и логике развития мысли и т. д. Древние же евреи хорошо знали, что мотив этот — в Богоявлении, в некотором видении, которое внушено самим Богом его избранникам — пророкам.

По воззрениям евреев, перенятым всем западным миром, видение исключительно принадлежит людям его испытавшим, поэтому их слово священно и только они имеют право учить людей. И это вполне разумно, ибо для религии важно сохранить не только готовые ответы на вопросы Миру ли, Богу ли («Истина») и способ достиже-

ния спасения («Путь»), т. е. важно сохранить не только самое учение, но и тот живой и конкретный образ должного состояния полной святости, который получил своей личной творческой волей религиозный учитель.

Все религиозные учения спасения в образе их основателей стремятся дать людям образец истинного совершенства, истинной жизни («Жизнь») — сам образ спасения. В этом смысле (или — и в этом смысле) христианство есть сам Иисус, буддизм — сам Сиддхарта Гаутама, магометанство — сам Мухаммед. И надо сказать, что и словом пробивающие души еврейские пророки, и никогда не записывавшие свои мысли Будда и Христос, и даже, говорят, дурно владевший пером автор Корана — все они, несомненно, были величайшими *религиозными художниками*, обладавшими невероятной силой самобытного творческого видения. Это их творчество отчасти сродни художественному творчеству живописца, музыканта или писателя; но если художественное творчество лишь *воссоздает* новые образы из существующего и есть акт сотворения, вторичного творения, то *религиозно-художественное* творчество *создает* образ нового состояния души человеческой, новой структуры сознания, что и есть акт *творения* из самого себя. И как для читателя и самого писателя воссоздание им лица и положения столь же живо, как если бы они были в действительности, ровно так же для прозелита видение состояния спасения религиозного учителя столь же явственно и осязаемо, как если бы оно было уже реально осуществлено в душе.

Художник лишь *показывает и передает* другим себя и свои образы, пророк же *воплощает* свое видение как самого себя в души других лю-

дей, меняя самую структуру их сознания и чувства жизни. Видение — явление не просто реальное, а, как оказалось, даже выразимое средствами реалистического искусства. Это и не род гипноза, а наивысший творческий акт, который только доступен одухотворенному существу.

Для того чтобы учить людей Пути и Истине, надо прежде знать — и не отвлеченно, умозрительно, а живо и зримо, — знать в самом себе жизнь истинную; прежде чем проповедовать спасение людям, нужно иметь видение самого *состояния спасения души в себе*. Образ умирающего князя Андрея — Птицы Небесной — и есть такое видение Толстого, посетившее его задолго до начала его активной религиозной деятельности. На наш взгляд, это есть одно из самых значительных событий в духовной и творческой жизни Льва Николаевича. А если это так, то не следует ли нам в корне пересмотреть общий взгляд на всю духовную жизнь сорокалетнего Толстого, в том числе и на его роман, созданный в эти годы?

«Четвертое лицо»

1

«Отец! Отец! Да, я сделаю то, чем бы даже ОН был доволен...» — воскликнул, проснувшись среди ночи, пятнадцатилетний Николенька Болконский. Роман «Война и мир» окончен. Что-нибудь да значит, каким словом завершается такая книга?

Слово «отец», дважды повторенное, снабженное восклицательными знаками, все-таки кажется Толстому недостаточно выразительным, и он еще

раз выделяет в прямой речи — «даже ОН»... Прощаясь, Толстой указует ввысь и вдаль, на свое видение существа хотя и не мира нашего, но оставшегося и ставшего отцом для сына князя Андрея Николеньки Болконского.

Правомерность прямого сопоставления сна-пробуждения князя Андрея с завершающей «Войну и мир» сценой сна-пробуждения Николеньки нам пришлось бы, по-видимому, доказывать сложными обходными путями, но счастливый случай избавил нас от такого рода работы. Просматривая первую вчерне законченную рукопись Эпилога и собираясь перерабатывать ее, Толстой делал на ее полях заметки, по которым мы теперь можем попытаться определить ход его мысли. Возле сна Николеньки в этой рукописи он написал: «Князь Андрей СОН, ДВЕРИ» (15. 203).

Запись эта прямо свидетельствует о внутренней связи двух снов. Таково ее значение для нас. Но в чем значение ее для самого Толстого? Мало вероятно, чтобы Толстой в процессе работы записал для памяти себе то, что позабыть нельзя, на чем держится финальная сцена его произведения и что составляет существенный смысл его напряженнейшего семилетнего труда. Но не только на само собой разумеющееся для автора сопоставление снов князя Андрея и Николеньки указывает эта запись, а еще и на то, что Толстой, еще раз взявшись за рукопись, хочет уточнить для себя тот главный пункт, на котором строится сопоставление. Толстому важны именно подчеркнутые им «двери» сна князя Андрея — арена последней борьбы его со смертью, ужас, предшествующий пробуждению.

Ужас сна князя Андрея — смерть и вызван страхом смерти. Ужас сна Николеньки другого

рода и вызван другим страхом. Князь Андрей видит сон перед своей смертью, уходя из жизни, тогда как его сын Николенька, входя в жизнь, *перед своей жизнью* видит во сне себя в наступающей радостной свободной легкости полета.

«Он видел во сне себя и Пьера в касках, таких, какие были нарисованы в издании Плутарха. Они с дядей Пьером шли впереди огромного войска. Войско это было составлено из белых, косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл «нитями Богородицы». Впереди была слава, такая же, как эти нити, но только несколько плотнее. Они — он и Пьер — неслись легко и радостно все ближе и ближе к цели. Вдруг нити, которые двигали их, стали ослабевать, путаться; стало тяжело. И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе.

— Это вы сделали? — сказал он, указывая на поломанные сургучи и перья. — Я люблю вас, но Аракчеев велел мне, и я убью первого, кто двинется вперед. — Николенька оглянулся на Пьера; но Пьера уже не было. Пьер был отец — князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким. Отец ласкал и жалел его. Но дядя Николай Ильич все ближе и ближе надвигался на них. Ужас охватил Николеньку, и он проснулся».

«Отец, — думал он. — Отец (несмотря на то, что в доме было два похожих портрета, Николенька никогда не воображал князя Андрея в человеческом образе), отец был со мною и ласкал меня. Он одобрял меня, он одобрял дядю Пьера. Что бы он ни говорил — я сделаю это. Муций

Сцевола сжег свою руку. Но отчего же и у меня в жизни не будет того же? Я знаю, они хотят, чтоб я учился. И я буду учиться. Но когда-нибудь я перестану; и тогда я сделаю. Я только об одном прошу Бога: чтобы было со мною то, что было с людьми Плутарха, и я сделаю то же. Я сделаю лучше. Все узнают, все полюбят, все восхитятся мною». И вдруг Николенька почувствовал рыдание, захватившее его грудь, и заплакал.

— Вы нездоровы? — послышался голос Десаля.

— Нет, — отвечал Николенька и лег на подушку.

«Он добрый и хороший, я люблю его, — думал он о Десале. — А дядя Пьер? О, какой чудный человек! А отец? Отец! Отец! Да, я сделаю то, чем бы даже ОН был доволен...»

И сон Николеньки, и сон князя Андрея есть прозрение в то, что предстоит: в свою смерть для князя Андрея и в свою грядущую жизнь для Николеньки. Пробуждение князя Андрея — «от жизни», Николеньки — «в жизнь». И во сне князя Андрея, и во сне Николеньки идет борьба. Первая — борьба со смертью, вторая — борьба темных и светлых сил жизни. Князя Андрея охватил ужас, когда половинки двери отворились и смерть готова была поглотить его. Николеньку же охватил ужас, когда темные, грозящие уничтожением силы его сна, дядя Николай Ильич «все ближе и ближе надвигался на них» — своего рода открывающаяся дверь сна князя Андрея. Но если князь Андрей ужасается смерти, готовой поглотить его, то Николенька страшится того, что силится погубить не только его, но, что главное, *его отца.*

И в ужасе за себя и отца, за то целое, которое составляет он и отец, Николенька просыпается.

Толстой особенно подчеркивает, что князь Андрей сна Николеньки «не имел образа и формы». Когда Николенька думал об отце, он, хотя и знал два похожих его портрета, не воображал его «в человеческом образе». Для него отец — «не человек», а, видимо, то, кем князь Андрей стал по своем «пробуждении от жизни».

В одном из фильмов по «Войне и миру» изображен сон Николеньки. Он и Пьер в плащах и касках летят, перебирая ногами и оставляя за собой множество плавающих в воздухе белых полос. Войско из белых косых линий, подобных нитям тончайшей паутины, можно, конечно, и представить, и изобразить. Но можно ли изобразить эти белые косые нити-паутины такими, каковы они у Толстого, — когда они не движимы чем-то, а сами двигают легко несущимися впереди них «все ближе и ближе к цели» Пьером и Николенькой в древних доспехах? А как не то что изобразить, а представить, что есть «цель» их движения, т. е. «слава, такая же, как и эти нити» (!) «только несколько плотнее...» (!) Может быть, все это — воинство-нити, слава, отец без образа и формы — удобно перевести на язык мистики, но никак не на язык зримых образов.

Какой бы странный и причудливый сон ни брался описать Толстой, мы всегда видим его ярко и конкретно. Таков сон Илюшки из «Утра помещика», по тону предшественник сна Николушки, сон Пьера, сон князя Андрея и множество других снов у Толстого. Здесь же, в финале «Войны и мира», мы, кроме косых паутин, ничего не видим. Конечно, сон Николеньки несет в себе некоторое представление, но не представление-об-

раз, а представление-мысль, выразимую в образе только условно. Это такое же представление, как и силовые линии мирового поля тяготения. Картина полета в сне Николеньки и есть картина движения в поле тяготения, в движущих и светоносных линиях одновременно и тяготения, и света, картина движения к источнику тяготения и света, который и есть свет и средоточие тяготения — «такой же, как эти нити, только несколько плотнее».

Выраженное тут представление можно понять через мысль, постоянно встречающуюся у Толстого с тридцати шести лет. Вот как эта мысль формулируется в дневнике Льва Николаевича последнего года его жизни:

«Любовь к Богу и сознание Его, это то же, что тяготение к земле и земли к большему центру, а того еще к большему центру тяготения и так без конца. Любовь к ближнему, к животным, это тоже тяготение между предметами, находящимися в зависимости от всеобщего тяготения. Бога мы знаем точно так же как знаем тяготение. *Точно так же, как знаем тяготение по его закону, так и Бога по Его закону любви.* Тот же закон любви к Богу, как и закон тяготения к общему, основному центру тяготения, и как тот же закон любви между отдельными живыми существами. И так же, как мы не знаем, не можем даже представить себе всеобщего центра тяготения, мы не можем знать и представить себе Бога. Но также (как) несомненно то, что этот непостижимый центр есть, также несомненно и то, что Бог есть».

И дальше:

«Грубое представление тяготения есть верх и низ; более высокое: земля притягивает: еще более высокое: землю притягивает солнце, солнце же

само притягивается к... и т. д. То же и с представлением Бога. Самое грубое представление Бога — идол, более высокое: Христос, Будда... еще более высокое Бог личный. Но ни то, ни другое не доступно человеку, хотя и то, и другое как понятие и как факт неизбежно, необходимо» (58. 33-34).

Ту же самую мысль Толстой записывает в знаменательную «безумную ночь» 18 июня 1863 года, давшую толчок к работе над художественным произведением из эпохи наполеоновских войн: «Нынче луна подняла меня кверху, но КАК, этого никто не знает. Недаром я думал нынче, что такой закон тяготения, как материя к земле, существует для того, что мы называем духом, к духовному солнцу...

Завтра пишу.»

То, что Толстой намеревался писать «завтра», потом получило название «Война и мир». Мысль о духовном тяготении, как мы уже отмечали в другой статье, лежит у самых истоков работы над романом. Вероятно, что на вопрос князя Андрея о том, как же Бог предписал закон любви человеку, у самого Толстого, еще во время работы над «Войной и миром», был уже готов ответ: по каналам или линиям духовного тяготения.

2

Мысль сопоставления сна Николеньки и сна князя Андрея родилась у Толстого на самых ранних ступенях его работы над Эпилогом. История этого замысла весьма характерна для Льва Николаевича.

Последние выправленные корректуры пятого тома «Войны и мира» (нынешние части 1 и 2 тома

четвертого) Толстой отослал в печать 6 февраля 1869 года. Конспект же сцены встречи князя Андрея с княжной Марьей в Ярославле, набросанный Толстым на обороте хозяйственной памятки ему Софьи Андреевны от 19 января того же года, можно условно датировать 22-24 января, т. е. всего за две недели до окончательной, чистовой обработки сцены. Мы уже говорили, что князь Андрей этого конспекта не отличается от князя Андрея печатного текста сцены в Ярославле, тогда как Николушка, непонимающе протягивающий тете яблоко, еще не более как статист. Но уже через неделю, 29-31 января, когда Толстой отправлял письмо своему издателю Бартеневу, идея второго, теневого центра этой сцены (Николушка), идея, без которой не могло быть указанного сопоставления снов, уже оформилась (61. 211). Еще через неделю рукопись ушла в печать. Эта быстрота возникновения и осуществления замысла, даже у Толстого непривычная, позволяет предположить, что он возник в результате некоего озарения, которое он, еще сырое, тотчас внес в роман — не рассчитывая на читательское понимание.

Один факт помогает нам представить рождение этого замысла. Толстой принадлежал к тому редкому типу людей, у которых жизненные удары не угнетают ум и душу, а напротив, форсируют творчество, возбуждают мысль и духовную энергию. Так, величайшие из его мистических откровений последовали в 1895 году, сразу после смерти всеми любимого семилетнего сына Ванечки, единственного из сыновей наследника его душевной силы. И как раз в конце января 1869 года дети Толстого болели скарлатиной, и его любимица, четырехлетняя Татьяна, которой одной до-

зволялось входить в кабинет отца во время его работы, несколько дней находилась на грани жизни и смерти.

Слова Толстого в письме к Бартеневу («мне нужно два часа хорошего расположения, чтобы поправить одно место,.. но этих двух часов нет») обычно относят не к разговору князя Андрея с сестрою, а к одной из глав о пребывании Пьера в плену. Это недоразумение будет понятно, если сказать, что главы о Пьере у французов были, как никакие другие, предметом особенной заботы Льва Николаевича во второй половине 1868 года* — тогда же, когда были задуманы и почти полностью сделаны сцены болезни и смерти князя Андрея. Напряжение работы над этими главами было вызвано тем, что в них Толстой пытался осмыслить и решить для себя проблему зла «войны» — и в человеке как таковом, и в народе, и в себе самом. Ответ на этот вопрос заставил его признать могущество и силу механизма функционирования темных сторон души. Именно обострение интуиции на темные стороны души — большей частью на природу насилия, покорности и подчинения — и привели к обострению мистической интуиции Льва Николаевича, позволившей ему в конце концов создать образ полного очищения, освобождения души человеческой от зла, ее просветления и воскрешения.

Думаю, что и образ Птицы Небесной того мира, уже «не человека» князя Андрея, и образ птички Божией мира этого «соколика» Каратаева созданы Толстым способом художественной стерилизации — изничтожения всего темного, ложного, суетного, злостного и праздного из души

* См. статью «Сон».

человека вообще — в одном случае и из души народной — в другом. Таким образом, сцены пребывания Пьера в плену, смерть князя Андрея и Эпилог составляют единый смысловой комплекс, рожденный одними и теми же актами религиозно-художественного проникновения. Их, по сути дела, и нужно было бы анализировать вместе.

Князь Андрей перед смертью — это то, что остается в человеке после такой операции генеральной чистки, вычитания темного, или, лучше сказать, то, что проявляется в душе после ее фундаментального освобождения и очищения. Этот-то столь трудно выуживаемый, светлый, чисто духовный остаток души, эта малая, но неразрывная часть чего-то бесконечно большого, сама по себе существовать в этой жизни не может, хотя именно она и составляет основу человеческой жизни. В годы работы над «Войной и миром» Толстой пришел к мысли, что страшно не столько плотское уничтожение, смерть *в итоге* жизни, сколько уничтожение этого духовного остатка в живущем человеке, смерть *в процессе* жизни. «Надавливаемые ужасным» двери сна князя Андрея для Толстого не только образ смерти, но и образ самой жизни человеческой. И не только потому, что в каждое мгновение жизни ее стережет смерть, а потому, что в душе человека не утихает противоборство движущих его сил «света» и духовного тяготения, с одной стороны, и того, что путает, обессиливает тончайшую паутину нитей тяготения, что загораживает косые лучи духовного солнца и в каждое мгновение грозит разорвать нити и застлать свет.

«Война и мир» потому и завершается сном Николеньки, что этот его сон вбирает в себя то главное, что понял о жизни Толстой в последние годы

работы над романом. Сон этот, устремленный в будущее, в грядущую жизнь Николушки, — и есть видение о земной жизни.

«Десаль спал высоко на своих четырех подушках, и его римский нос издавал равномерные звуки храпения. Николенька, только что проснувшись, в холодном поту, с широко раскрытыми глазами сидел на своей постели и смотрел перед собой. Страшный сон разбудил его», — пишет Толстой и только после этих слов приступает к описанию. Писатель ничего не подчеркивает, и мы не знаем, что сон Николеньки — «страшный сон». Князь Андрей в своем сне ужаснулся смерти, и смерть вошла, и он умер, и проснувшись, пробудился от жизни. Его страх перед угрозой смерти как перед уничтожением ложен: в составе его Я оказался неуничтожимый остаток, с которым он вошел в мир и с которым вышел из него. Но так ли это непременно с каждым человеком? Пусть каждый входит в мир, неся в себе духовное начало, но всякому ли удается донести его до самого выхода из этой жизни?.. Не смерть главная опасность жизни человека, а подавление духовного начала в процессе жизни. Кто же или что же способно выдавить из человека его духовное? «Магницкий, Аракчеев и тому подобное», т. е. по определению Пьера в Эпилоге, «люди без веры и совести, которые рубят и душат все сплеча»? Нет, им это не по силам. Кто же тогда?

Нам уже доводилось говорить о самодисциплине подлинности Льва Николаевича. Повторим еще раз, что Толстой ничего специально для читателя не искажает — ни пропорции действительности, ни пропорции своей мысли. И ровно так

же, как большинство людей, мало что видит в повседневной жизни в борениях в ее сущности, ровно так же мы склонны не видеть общечеловеческого трагического смысла сна Николеньки. На последней странице «Войны и мира» мы умиляемся и на слезы Николеньки, и на его полудетский сон с иллюстрациями из Плутарха, «нитями Богородицы», поломанными перьями и грозным дядей Николаем Ильичом, обещающим убить «первого, кто двинется вперед». И прочтя эту, последнюю страницу романа Толстого, мы закрываем книгу так же, как Десаль закрыл глаза, — с добродушной уверенностью, что все здоровы, все в порядке и можно спокойно спать.

Что поделаешь, и Николенька видит свой сон о жизни под храп Десаля.

В то время, когда окончательно завязался узел: Пьер в плену — смерть князя Андрея — Эпилог, в эти самые месяцы 1868 года Толстой составил проект «Общества независимых» (90. 122), основные положения которого, лишь внешне напоминающие продекабристскую идеологию конца десятых годов, Пьер Безухов излагает в разговорах главы XIV и XVI Эпилога «Войны и мира». Широкое развитие деятельности такого задуманного Толстым общества имело в виду противодействие какому-то общественному злу, злу душевного порабощения, как это следует из названия и цели проекта. Суть «Общества независимых» — в противодействии не власти («Магницкому, Аракчееву и им подобным»), а не в последнюю очередь таким благородным, сильным и добрым людям, как Николай Ильич Ростов, прототипом которого послужил отец Льва Николаевича. Мы пока не станем пытаться объяснять столь поразившие Николеньку слова Росто-

ва Пьеру, попавшие потом и в сон Николеньки, но укажем только на одно, не сразу бросающееся в глаза сопоставление.

Когда княжна Марья заплакала о будущей судьбе Николушки, князь Андрей сказал ей: «Ты знаешь, Мари, Еван...» — и про себя о птицах небесных. В гл.XV Эпилога Николай Ростов, называющий Пьера с его проектом «мечтателем», говорит, что ему, Ростову, дела нет до того, «что Аракчеев нехорош и все», потому что у него мать, жена, дети, которых надо «не оставить такими нищими, каким я был».

«Графиня Марья *хотела сказать ему, что не о едином хлебе сыт будет человек**; что он слишком много приписывает важности этим ДЕЛАМ, но она знала, что этого говорить не нужно и бесполезно» — что он, как сказано чуть ниже, *«никогда не поймет всего того, что она понимает...»*

«Ты знаешь, Мари», — продолжает Николай Ростов уже знакомыми нам словами и, в контраст если не князю Андрею, то его сестре, с оживленным лицом начинает рассказывать «о возможности в весьма скором времени выкупить Отрадное».

В этом разговоре графиня Марья находится по отношению к своему мужу в том положении, в котором брат ее перед смертью находился по отношению к ней самой. Она «понимала все», что он (Ростов) говорил ей, но «ее нисколько не интересовало то, что он говорил. Она смотрела на него и не то что думала, а чувствовала о другом».

«Душа княжны Марьи, — завершает Толстой эту сцену, — всегда стремилась к Божественному,

---

* Таков смысл и евангельской фразы о птицах небесных *в понимании княжны Марьи.*

вечному и совершенному и потому никогда не могла быть покойна. На лице ее выступило *строгое выражение затаенного высокого страдания души, тяготящейся телом.* Николай посмотрел на нее. «Боже мой! Что с нами будет, если она умрет, как это мне кажется, когда у нее такое лицо», подумал он, и, став перед образом, он стал читать вечерние молитвы».

Николай Ростов — человек, во многих отношениях достойный, и не вызывает недоброго чувства, но в нем — все то, что ослабляет силу духовного тяготения души и приводит человека к духовному равнодушию. Сам по себе Николай Ростов — человек не злой, но в нем нет потребности духовного роста, и этим самым — началом косности души — он антипод князя Андрея и противостоит ему. То же противоборство — и во сне Николеньки, где в видении борьбы грядущей жизни души его *отец, его светлое духовное Я* борется за существование с чем-то грозным, строгим и могучим. Николенька чувствует, что счастливый исход борьбы отнюдь не предрешен, его охватывает ужас, и он просыпается в холодном поту. В это вся суть его сна.

3

В сне Николеньки князь Андрей — не герой романа и вообще уже «не человек», а существо, не имеющее земного образа и формы, дух, и между Николенькой и князем Андреем существует духовная связь «отца» и «сына». Николенька испытывает к «отцу» религиозное чувство примерно того же оттенка, что и впоследствии сам Толстой — к Богу. «Мы узнаем Бога не столько разумом,

сколько тем, что чувствуем себя во власти его, — читаем мы 4 июня в сборнике «На каждый день», — вроде того чувства, которое испытывает грудной ребенок на руках матери. Ребенок не знает, кто держит, кто греет, кто кормит его, но знает, что есть этот кто-то, и мало того, что знает, — любит того, во власти кого он находится. То же и с человеком».

То же и с Николенькой. «...И отец не имел образа и формы, но он был, и *видя* его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким. Отец ласкал и жалел его». И когда в ужасе перед грозно надвигающейся на них силой Николенька проснулся, первая его мысль — об отце: «Отец, — думал он, — ...*отец был со мною* и ласкал меня».

Восемь лет назад, у постели умирающего брата, княжна Марья плакала о том, что «Николенька останется без отца», без непосредственного общения с ним. И теперь, накануне юности, Николенька постигает, что он не без отца, что отец пребывает с ним и в нем. И этот его родной отец и его духовный родитель — не понятие, не отвлечение, не слова, а «почти понятное и ощущаемое», *в себе виденное* и в глубинах своего Я реально, духовным прикосновением осязаемое, подобно тому, как каждый ощущает внутри себя своего плотского отца. В связях Николеньки с князем Андреем нет ничего генетического, нет ни сева, ни жатвы, тут непосредственно в духе отец питает сына.

Конечно, князь Андрей был прав: его сестре нечего было сокрушаться о душевном развитии и счастье мальчика, потерявшего отца. Князь Андрей сказал ей, что отец пребудет в сыне, и Николенька тогда уже понял его. Что ж, попробуем понять и мы.

Как только человек становится личностью, он приобретает способность судить самого себя. И если при этом он сам не препятствует себе, то неминуемо ощущает *таинственность этой* своей способности судить себя самого. Формально говоря, это и есть тот пункт, в котором человек отличается от разумного животного; по крайней мере, духовная жизнь человека часто зачинается именно с осмысления этого пункта.

Сначала то, *что* судит меня во мне, переживается мною как некоторая высшая инстанция, меня превосходящая и мне принадлежащая. Я обладаю способностью рассматривать себя с некоторой высшей и *непогрешимой* точки зрения. И эту-то свою способность называю совестью. Но носитель совести — Я, и вчувствоваясь все глубже и глубже, я нахожу, что я вовсе не переживаю свою совесть как нечто непогрешимое само по себе (я даже могу не доверять ее голосу), а только как *ответственное*. Я начинаю понимать, что муки совести есть муки ответственности перед кем-то, превосходящим меня и истинно непогрешимым.

Как только человек узнал, что он судит себя в своей совести лишь по праву своей ответственности перед кем-то непогрешимым, то он уже не может сомневаться в существовании некоторой духовной инстанции себя. Он не может не чувствовать, что его Я и эта духовная инстанция находятся в постоянном взаимодействии.

Взаимодействие это ощущается в двух направлениях. В направлении из самого себя ощущается только ответственность перед этой духовной инстанцией, которую (ответственность) я волен принимать или не принимать. В другом же направлении — к себе — ощущается самая духовная ин-

станция как волящее сознание, как некоторое духовное тяготение, действующее на Я как бы извне, из источника, мне не принадлежащего, но мне однородного. Ощущение или чувство этой воли ко мне и ее неподвластности мне и есть этическое чувство, в котором сознается «духовное тяготение» само по себе.

Но человеку мало ощутить или даже «сознать», ему еще обязательно нужно определить, *назвать*. Но как? Как обратиться к этой духовной инстанции? Хотя бы — в каком лице?

Форма первого лица должна, казалось бы, обязательно присутствовать при этом обращении, т. к. то, к чему я обращаюсь, не может быть отделено от моего конкретного переживания; оно, как мой опыт, дано мне во мне, есть *со мной*, пусть и не в составе меня, а лишь *в единстве* со мной (мое тяготение). Да, мое Я — духовно, т. е. находится в слитности с духовной инстанцией меня, но определенно утверждать, что эта духовная инстанция есть Я, включена в меня или составляет мое Я — все же нельзя.

Столь же несовершенна здесь и форма второго лица. Говоря «ты» (т. е. другое, но мне подобное и сродственное «я»), мы подразумеваем, во-первых, некоторое выделение мне близкого из многих других мне подобных, а во-вторых, подразумеваем, если и не равноправность и равноценность, то хотя бы соизмеримость «я», и «ты», чего нет в том чувстве, о котором мы говорим. (По этой же причине нельзя сказать и «мы».)

В форме же третьего лица — «он», — созданной человеком для обозначения постороннего или отсутствующего, нет элемента непосредственного и постоянного *присутствия* во мне того, к чему я обращаюсь. Можно было бы обойти это

препятствие указанием на особую значительность и превосходство этой инстанции — «ты» или «он», — но и это было бы неуместно, так как этическое сознание не есть еще Богосознание. В глубине Я есть «точка», в которой загорается «свет» сознания и жизни. Для меня, то есть для всей структуры, выстроенной на этой «точке» и высвечиваемой от нее, она есть источник света и центр духовного тяготения, но есть ли она *действительный* источник света и духовного тяготения — неведомо. Здесь самосознание, все более и более углубясь, доходит только до *семени* самого себя. Но семя не есть адекватное выражение носителя семени, оно свободно, хотя бы в смысле самоосуществления и самоформирования. Семя есть «я» и одновременно не-«я», но такое не-«я», которое включает в себя «я».

Конкретный, живой опыт переживания своего духовного «я» трудно описать только в понятиях «я», «не-я», «ты», «мы», «он», «оно». Здесь необходимо какое-то иное лицо, которое не было бы ни первым, ни вторым, ни третьим, в положительной ли, в отрицательной ли форме, но включало бы в себя их всех и притом передавало бы живое чувство.

Само понятие «семени», потенции моего «я», дает нам намек. «Семя» это то, чем было мое «я» до того, как я стал, мой первообраз, то, чей образ пребывает во мне и по образу которого «я» стал — *отец*. Отец есть такое «он», в котором дано «я» и вместе с тем — более полное, более «целое» «я», то, что произвело зачатие моего «я» из самого себя. И потому чувство и сознание духовного «я» лучше всего выражается в *четвертом лице* — в форме отношения и взаимозависимости сына и отца.

В духовных своих глубинах человек знает себя как сына — узнает себя в отце и его в себе. Но если в отношении плотского отца человек рано или поздно стремится к саморазличению и тем самым утверждает свою автономность, то в духовной жизни, в отношении духовного отца человек стремится к обратному — к утверждению своей сыновности как силы своего духовного тяготения.

Князь Андрей для Николеньки есть центр ближайшего духовного тяготения, его «духовное солнце», которое дает ему свет, непосредственно «питает» его. Или, выражаясь языком персонализма, князь Андрей есть личная духовная ипостась, личное Божество Николеньки и в этом чисто персоналистическом смысле — его «отец», его «четвертое лицо».

4

«Отец, — думал он, — ...отец был со мною и ласкал меня. Он одобрял меня, он одобрял дядю Пьера. Что бы он ни говорил, я сделаю это...»

Последняя фраза не совсем понятна. В рукописи было не так: «А отец? Я люблю их. И я сделаю, что бы они ни говорили» (15. 204). «Они» тут — Пьер и князь Андрей, и нам известно, о чем говорил Пьер в кабинете Ростова, и известно, что князь Андрей, по словам Пьера, согласился бы с тем, что он говорил в тот вечер. Таким образом, в первоначальной рукописи Николенька *обещает* посвятить себя той деятельности, которой сам Толстой в то время придавал особое значение и открыть которую у него во всех слоях рукописи

намерёвался Пьер*. Иначе в каноническом тексте романа, где Николенька *клянется* сделать все, что бы «ни говорил» ему «отец». Но ни во сне, ни наяву князь Андрей ничего не «говорил» Николеньке. Это слово употреблено Толстым расширительно и имеет смысл постоянно действующего *предписания* отца сыну. Отец Николеньки одобряет и предписывает ему не то, о чем говорил Пьер Николаю Ростову, а то, что было во сне Николеньки, когда он и Пьер шли впереди огромного войска «из белых косых линий» и впереди была «слава». Здесь князь Андрей «говорит» в том смысле, в котором Николенька во сне «видит» его, не имеющего образа и формы.

И читая дальше, можно понять, *что* Николенька обязан «сделать», свершить по безгласному предписанию отца. Что бы ни предписал мне он, думает Николенька, я выполню его волю. Это потребует силы и стойкости Муция Сцеволы, когда тот, чтобы доказать свое бесстрашие перед мучениями плоти, сам сжег на глазах мучителей свою руку. «Все узнают, все полюбят, все восхитятся мною». И Николенька заплакал. Смысл этого места полностью выясняется пометкой Толстого на полях одного из вариантов: «Николушка мечтает славу-добро, плачет» (15. 201). Николенька думает совершить *подвиг самоотречения* и чувствует в душе прилив любви, которая тотчас обратилась, — как у Каратаева, — не на какого-нибудь особенно близкого ему человека, а на того, кто был перед его глазами. Когда Десаль, проснувшись, корректно осведомился о его здоровье, любовь Николеньки вылилась и на него: «Он до-

* Но не ту, которая привела современников Пьера на Сенатскую площадь.

брый и хороший, я люблю его», — думал он о Десале».

В последней сцене «Войны и мира» «отец», князь Андрей, посылает в мир своего, подобного себе сына и предписывает ему самоотвержение, славу-добро и любовь. То есть то «неотъемлемое от человека» счастье, «находящееся вне материальных сил», «счастье одной души, счастье любви», которое открылось князю Андрею в лазарете Бородина и о котором он думает перед бредом в Мытищах.

«Понять его может всякий человек, но сознать и предписать его мог только один Бог», — утверждал он тогда и спрашивал себя: «Но как же Бог предписал этот закон? Почему сын?..» Мы уже можем наметить ответ на этот вопрос: Бог предписал счастье души, закон любви, добра и самоотвержения посредством духовного тяготения между «отцом», личной духовной ипостасью, и «сыном», человеком. Или: предписание Богом закона душе человеческой возможно благодаря сознанию ответственности «сына» перед «отцом».

В той фразе, которой заканчивается роман, все время восходящее чувство Николеньки перешло на еще одну, последнюю ступень: он уже мечтает не о *своей* славе и не о том, чтобы все узнали, полюбили и восхитились им, а о том, чтобы «даже ОН был доволен». Здесь уже не столько «я сделаю» и буду славным, сколько сделаю себя перед его «славою» — сделаю то, чем бы даже ОН был доволен. Цель его стремлений — исполнить некий сыновний долг, явить в себе духовного отца, стать им. Достигнуть «славы» — и той, которая была «впереди» во сне Николеньки, и той, которой он желает по пробуждении, — означает *реализовать* в себе, своею жизнью свое *духовное Я*.

Эта цель предписана законом духовного тяготения. Об этом-то внеэмпирическом законе воплощения отца в сыне и «говорил» перед смертью князь Андрей своей сестре и Николеньке. И по тем же каналам духовного тяготения между отцом и сыном Николушка тогда понял «значение той сцены» в Ярославле, понял то, что хотел сказать «отец» княжне Марье, «все понял»... Тогда он понял отца душою; теперь же, через восемь лет, накануне жизни, понял его и волею:

«Отец! Отец! Да, я сделаю то, чем бы даже ОН был доволен...»

5

В соответствии со словами своей проповеди, Толстой в 1885 году решает раздать свое имущество. «Это намерение его, — свидетельствует Бирюков, — встретило столь страстный протест его семьи, преимущественно со стороны жены, что Лев Николаевич усумнился в правильности своего решения. Ему было категорически объявлено, что если он начнет раздавать имущество, то над ним будет учреждена опека за расточительство вследствии психического расстройства. Таким образом, ему угрожал дом умалишенных, а имущество все-таки осталось бы в руках семьи».

Когда у Толстого возникла мысль написать историю своего религиозного пробуждения, то он эту свою исповедь назвал «Записки сумасшедшего». «Записки» начинались с краткого упоминания героя о том, что его сегодня возили на освидетельствование и признали «подверженным аффектам», но не сумасшедшим. Сценой освидетельствования Толстой, по-видимому, и наме-

меревался завершить свою автобиографическую повесть, но она осталась незаконченной. Через десять лет, в 1896 году Толстой собирался продолжить повесть и тогда же записал в дневнике действие ее и ее главную мысль. Сначала герой должен был прийти к отчаянию, а в конце — найти спасение «в признании Бога и сыновности своей Ему», и отсюда — в признании братства людей.

«Признание братства людей и жестокий небратский склад жизни — неизбежно приводит к признанию сумасшедшим себя или всего мира».

Мысль о том, что признание братства людей (любовь к ближнему) есть последствие сознания сыновности Богу (любви к Богу), впервые сформулирована Толстым через полгода после окончания «Войны и мира», 26 марта 1870 года: «Заповедь Христа: любить Бога и ближнего — была всегда непонятна для меня в первой половине — люби Бога. Теперь я понимаю. Люби Бога — значит, люби себя, *люби в себе то, что есть Бог*, то есть все, что в тебе неразумно (разумное есть признак Дьявола). Люби ближнего включено в первом, но сказано для помощи слабости нашей». В «Войне и мире» любовь к ближнему олицетворена в Платоне Каратаеве и составляет откровение Пьера. Любовь же к Богу, к тому, что в тебе есть Бог, к духовному началу себя, к «отцу» — олицетворена в сознании сыновности у Николеньки в финальной сцене романа.

Теперь мы, кажется, можем понять толстовский ответ на вопросы князя Андрея о законе Бога и «сыне» перед его бредом в Мытищах. Любовь к ближнему, каратаевская любовь, есть предписанный свыше человеку закон. Но не этот закон самоценен, а то, чему он есть подобие, во

что он включен, — духовное тяготение между сыном и отцом, признание духовной сыновности «отцу», любовь к Богу, к тому, что во мне Бог, к «отцу» во мне.

Именно поэтому бред князя Андрея в Мытищах, в котором он слышал голос Птицы Небесной и в котором «выдвигалось», «воздвигалось» тело из лучинок и иголок, *есть ответ* на его вопросы: «Как же Бог предписал этот закон?» и «Почему сын?..»

В сохранившихся заметках к «Запискам сумасшедшего» Толстой делит свою сознательную жизнь на две части — до и после некоторого события, происшедшего с ним как раз в тот, 1869 год, когда он завершил «Войну и мир». Весь первый период, с четырнадцати лет и до этого события, представляется ему пустыней жизни: «Это была пустыня, через которую я проходил, пустыня наслаждений плотских, отупения душевного и мертвенности. И вступление в эту пустыню, и выход из нее сопровождался одинаковой борьбой и страданиями».

В четырнадцать лет, при входе в эту пустыню мертвенности, — «борьба и страдания смерти», при выходе из нее, в сорок один год, — «борьба и страдания родов». Выход из пустыни жизни, роды эти, то есть начало своего духовного рождения, сам Толстой относил не к концу 70-х годов, как это обычно делается, а к 1869 году, ко времени завершения романа и «арзамасского ужаса». Автобиографическое* описание этого ужаса, тоски

* Не автобиографично в «Записках» только то, что ко времени арзамасского ужаса Толстому было не тридцать пять, а сорок

душевной, и составляет содержание написанной части «Записок сумасшедшего».

Описанию арзамасской тоски в повести предшествует описание «припадков сумасшествия», которые «находили» на героя еще в детстве. «Находило то, что мне вдруг представлялось, что я всех люблю, и что все меня любят и что в этом одном жизнь, и что другой жизни нет... Я закрывался плотнее и видел, чувствовал одну любовь, и власть любви, которая должна была уничтожить все зло мира. Я говорил себе — теперь я маленький, я не могу. Но дай я выросту. Этого ничего злого уже не будет. Я сделаю так».

Вот то душевное состояние детства, которое князь Андрей вспомнил на перевязочном пункте Бородина, которое сам Толстой помнил с пяти-шестилетнего возраста и которое в Эпилоге «Войны и мира» приписал пятнадцатилетнему Николеньке.

В «Записках сумасшедшего» есть и другие места, более или менее отчетливо напоминающие некоторые главы «Войны и мира».

Герой «Записок», как и сам Толстой в 1869 году, поехал покупать имение и по дороге заночевал в арзамасской гостинице. Он было заснул, но вдруг в ужасе проснулся: ему, как и князю Андрею, представилось, что он сейчас умрет. «Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю? — *Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать.* Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе... Я вышел в коридор, думая уйти от того, что мучало меня. Но оно вышло

один год. В «Исповеди» Толстой утверждал, что именно в тридцать три — тридцать четыре года в нем должен был бы произойти религиозный перелом.

за мной и омрачало все. Мне так же, еще более страшно было. «Да что это за глупость, — сказал я себе. — Чего я тоскую, чего боюсь. — Меня, — неслышно отвечал голос смерти. — Я тут. Мороз подрал меня по коже».

Описывая свое состояние ночью в Арзамасе, герой Толстого говорит, что «что-то раздирало мою душу на части и не могло разодрать», — состояние, которое вполне могло бы послужить прообразом бреда князя Андрея и которое и осмыслено как муки духовных родов: то «мучительно разрывалась душа с телом», — пишет Толстой в «Записках», и ровно так же он определял арзамасское состояние и в те дни, когда он непосредственно его испытывал, как это видно из письма к жене от 18 июля 1871 года.

Легко себе представить, что после одного из таких моментов, когда душа разрывалась с телом, на вопрос «Зачем, что я такое?» нашелся ответ: Я — сын «отца», своей духовной ипостаси, и живу затем, чтобы осуществить его в себе — сделать то, чем ОН был бы доволен. Отсюда и бред князя Андрея, и его сон, и его пробуждение, и пробуждение Николеньки. И все это было бы очень логично и убедительно, если бы не одно обстоятельство.

Бред князя Андрея был написан не позднее конца 1868 года; главы смерти князя Андрея отданы в печать в феврале 1869 года; в это время появился и замысел сопоставления снов «отца» и «сына», который был уточнен через несколько месяцев; к лету 1869 года Толстой уже правил корректуры Эпилога романа, в том числе и корректуры сна-пробуждения Николеньки. В Арзамасе же Толстой ночевал с 3 на 4 сентября этого же года. Вернувшись в Ясную Поляну, он получил и правил *последние* корректуры. Правка была

большая, но в какой степени она коснулась сна Николеньки, нам неизвестно. Для нас было бы важно изменение всякого слова, но существенных изменений здесь все же, видимо, не было. По крайней мере, последняя фраза романа (правда, без шрифтового выделения «ОН» и прощального многоточия) была еще в наборной рукописи, написанной не позднее конца июня.

С одной стороны, связь «арзамасских» переживаний Толстого и образов религиозно-художественных сцен «Войны и мира» может быть установлена сопоставлением текстов и в этом плане осмыслена, с другой — эта связь откровенно противоречит данным биографии Льва Николаевича. Смерть князя Андрея не последует, а предшествует Арзамасу. Остается предположить, что мы неправильно понимаем характер этой связи.

В продолжение лета, а может быть, и весны 1869 года, Толстой, по свидетельству Софьи Андреевны, находился в настроении «приготовления к смерти», усиленно читал Шопенгауэра и Канта, «много и мучительно думал, говорил часто, что у него мозг болит, что в нем происходит страшная работа» (запись дневника С.А. от 14.02.1870). Работа Толстого зимой 1868—69 годов над тогдашними пятым и шестым томами «Войны и мира» (и в том числе над узлом: смерть князя Андрея — плен Пьера — сон Николеньки) привела к душевному и умственному напряжению весны —лета 1869 года и разрешилась арзамасским ужасом. Выходит, что чувство-сознание жизни, которое Толстой передал в религиозно-художественном узле «Войны и мира», есть один из моментов его «борьбы и страдания родов», а именно: отражает начальный момент выхода из «пустыни жизни».

Из тех же «Записок сумасшедшего» можно понять, что именно привело к предшествовавшей Арзамасу «страшной работе» лета 1869 года. «Я живу, жил, должен жить, и вдруг смерть, уничтожение всего. Зачем же жизнь? — спрашивает герой «Записок». — Умереть? Убить себя сейчас же? Боюсь. Дожидаться смерти когда придет? Боюсь еще хуже. Жить, стало быть? Зачем? Чтоб умереть. Я не выходил из этого круга...» Все эти мысли мучили Толстого давно, и нам знакомы по «Войне и миру». Теперь же возникает новый вопрос: «Бог сделал это. Зачем? — Говорят: не спрашивай, а молись. Хорошо, я молился... «*Если ты есть*, открой мне: зачем, что я такое?» Я кланялся, читал все молитвы, которые знал, сочинял свои и прибавлял: «Так открой же». И я затихал и ждал ответа.»

И что: получен ответ — откровение, озарение, видение? «Но ответа не было, — вспоминает Толстой в «Записках», — как будто не было никого, Кто бы мог ответить. И я оставался один, сам с собою. *И я давал себе ответы заместо Того, Кто не хотел отвечать*».

Фразы эти мы вынесли в эпиграф именно потому, что вот такой ответ *сам себе*, ответ «заместо Того, Кто не хотел отвечать», мы, видимо, и обнаружили в нашем исследовании «Войны и мира». Ответ этот сформулирован в «Записках сумасшедшего» кратко и просто: «Затем, чтобы жить в будущей жизни, отвечал я себе». Мы знаем, что у Толстого к этому времени был даже готов образ будущей, иной жизни. А раз так, то тут же у него возникает новый вопрос: «Так зачем же эта неясность, это мучение?».

Действительно, зачем? Почему бы человеку не знать о будущей жизни так очевидно, чтобы

сам по себе вопрос этот не мучил его? Конечно, есть соображения и обоснования, но все они не несомненны, односторонни и не дают *знания*, потому что человек в этом вопросе может полностью удовлетвориться только таким же чувством-сознанием будущей жизни, каким он знает себя живущим на Земле.

И князь Андрей, засыпая перед своим «пробуждением от жизни», думает о любви, жизни и смерти, «но в мыслях этих, он чувствовал, было то же беспокойство и неясность...» Только потом, по «пробуждении», он приобрел несомненное знание — еще оставаясь в этой жизни. И Толстой изобразил нам это существо, которое обладает чувством-сознанием будущей жизни.

Итак, перед нами — откровение Толстого, разрешающее сомнения мысли. Но Толстой не был бы Толстым, если бы удовлетворился таким, полу-ченным от самого себя ответом: «Не могу верить в будущую жизнь. — Продолжает он в «Записках сумасшедшего» вспоминать ход своих чувств того времени. — Я верил, *когда не всей душой спрашивал*, а теперь не могу. Если бы Ты был, Ты бы сказал, мне, людям. А нет Тебя, есть одно отчаяние. А я не хочу, не хочу его. *Я возмутился.* Я просил Его открыть мне истину, открыть мне Себя. Я делал все то, что все делают, но Он не открывался».

Надо полагать, что все эти поиски и составляли сущность той «страшной работы», от которой летом 1869 года у него «болел мозг», моментом которой был персоналистический ответ «Войны и мира» и которую через пятнадцать лет подытожили «Записки сумасшедшего». Вспоминая в них то время, Толстой понимает и судит себя: «Может быть, я не просил, я отказался от Него. — Ты на

пядень, а Он от тебя на сажень. — Я не верил в Него, но просил, и Он все-таки (?) не открыл мне ничего. *Я считался с Ним* и осуждал Его, *просто не верил».*

Этот приговор Толстого самому себе необходимо было бы осмыслить в общей связи с теми сценами «Войны и мира», в которых он фиксировал для себя свои мистические видения. Но прежде нам надо уяснить и показать, что сцены эти есть не только факт его художественного, пусть даже религиозно-художественного творчества, но и факт его *духовной биографии.*

Отец и сын

1

И сон-пробуждение князя Андрея, и сон-пробуждение Николеньки не родились у Толстого внезапно в последний год его работы над «Войной и миром», а имеют долгую творческую историю. Первоисточник сна Николеньки обнаружить непросто, тогда как сон, подобный сну князя Андрея, Толстой действительно видел в ночь на 11 апреля 1858 года, тогда же записал его и попытался осмыслить: «Я видел во сне, что в моей комнате страшно, но я старался верить, что это ветер. Кто-то сказал мне: поди, притвори, я пошел и хотел притворить сначала, кто-то упорно держал сзади (держал дверь). Я хотел бежать, но ноги не шли, и меня обуял неожиданный ужас. Я проснулся, я был счастлив пробуждением. Чем же я был счастлив?» (48. 75) — спрашивает себя он и в ответ высказывает основные положения своего тогдашнего пантеистического понимания смерти человека.

Как и всякий энергичный и достаточно глубокий человек, Лев Николаевич в зрелые годы был *переполнен* своими собственными чувствами и мыслями и только под углом своих собственных мог воспринимать все чужие, извне приходящие мысли и чувства. Но в молодости, покуда ум его не был наполнен и в душе было достаточно свободного места, Лев Толстой легко воспринимал чужие чувства и мысли и впитывал их как свои собственные. В юности Лев Николаевич находился, как известно, под влиянием Руссо, изжитым полностью только к сорока годам. Мировоззрение же и, главное, жизнечувствование тридцатилетнего Толстого, несомненно, складывалось под влиянием его любимого старшего брата Николая Николаевича, бюст которого Толстой всегда держал перед собой в яснополянском кабинете. Не думаю, чтобы действие Эпилога «Войны и мира» случайно совпало с Николиным днем 6 декабря 1820 года. Всегда суеверный к датам своей жизни, Толстой даже, кажется, приурочил «пробуждение от жизни» князя Андрея к смерти своего старшего брата.

События августа—октября 1812 года совершенно точно хронометрированы в романе, и нет сомнения в том, что Толстой их предварительно рассчитывал по числам. По одному из вариантов княжна Марья выехала из Воронежа рано утром в понедельник 9 сентября 1812 года и добралась до Ярославля «к концу второй недели». Если она, по этому счету на недели, прибыла в Ярославль 21-23 сентября, то «пробуждение» князя Андрея, наступившее за два дня до ее приезда, должно было произойти 19—21 сентября. И старший из братьев Толстых, граф Николай Николаевич Толстой, отчасти заменивший Льву Николаевичу отца, умер на его руках 20 сентября — но 1860

года. «Ничто в жизни не делало на меня такого впечатления... — пишет Толстой Фету. — За несколько минут *перед смертью он задремал и вдруг очнулся* и с ужасом прошептал: «да что же это такое?» — *это он ее увидел* — это поглощение себя в ничто. А уж если он не нашел, за что ухватиться, что же я найду? Еще меньше... Все, кто знали и видели его в последние минуты, говорят: «как удивительно спокойно, тихо он умер», а я знаю, как страшно мучительно, потому что ни одно чувство не ускользнуло от меня... К чему все, когда завтра начнутся муки смерти, со всею мерзостью подлости, лжи самообманывания, и кончатся ничтожеством, нулем для себя. Забавная штучка...».

И князь Андрей во сне «ее увидел», и он незадолго перед смертью «задремал и вдруг очнулся», но если Николай Толстой умирал «страшно мучительно», увидал «поглощение себя в ничто» и, очнувшись, «с ужасом прошептал: да что же это такое?», то князь Андрей «задремал и вдруг очнулся» Птицей Небесной и умирал «удивительно спокойно, тихо». Не означает ли это, что все эти годы Лев Николаевич носил в себе образ смерти брата, пока не нашел «за что ухватиться»?

В середине 60-х годов в Толстом происходил процесс смены пантеистических представлений духовно-этическими, процесс, собственно, начавшийся как раз со смерти Николая Николаевича. Вот два свидетельства самого Толстого, относящиеся к последним месяцам 1865 года, времени, когда создавались первый и отчасти второй тома «Войны и мира».

«*Никогда я так сильно не чувствовал самого себя, свою душу*, как теперь, когда порывы и страсти имеют свой предел, — пишет Толстой в

одном задушевном письме 14 ноября 1865 года. — Я теперь уже знаю, что у меня есть душа и бессмертная (по крайней мере, *часто я думаю знать это*), и знаю, что есть Бог. Я вам признаюсь, что прежде, уже давно, я не верил в это. *Последнее время* чаще и чаще во всем вижу доказательство и подтверждение этого... Я не христианин и очень еще далек от этого: но опыт научил меня не верить в непогрешимость своих суждений, и все может быть».

Через месяц, в декабре 1865 года, в записной книжке Лев Николаевич пытается (и, видимо, уже не впервые) подобрать по случайному поводу удобный ход выражения уже почти той самой мысли, которую можно вывести и из пробуждения князя Андрея. В записи этой Толстой, давая определение души (что-то «самое сильное, самое важное во мне и что-то одно»), рассказывает (48. 107), как на него «нашло состояние полудремоты, в котором все суетное, рассеянное замирает и яснее говорит ДУША». Но и в этом редком состоянии полного и острого душечувствования не было полного удовлетворения и *успокоения*: напротив, «душа просила чего-то — чего-то хотелось», чего-то такого, что может удовлетворить и успокоить ее совсем. Но — чего? Сколько он ни перебирал, он не мог придумать этого. «Ничто не могло удовлетворить во мне эту потребность желания. А желание было и есть во мне и составляет самое сильное и важное в моей душе. *Я желаю того, чего нет здесь — на свете.* А оно есть где-нибудь, потому что я его желаю. Где же? Так надо переродиться для того, чтобы успокоиться, и успокоиться в лучшем, что есть во мне. Переродиться — умереть. Вот одно успокоение и одно,

чего я желаю и чего мы желаем» («мы желаем», разумеется, не смерти, а перерождения).

В душу человека вложена «потребность желания», окончательное удовлетворение которой только и может полностью удовлетворить ее. Эта потребность жива в душе *во все*, даже в лучшие мгновения, и тем свидетельствует, что душа стремится *стать* чем-то, чего нет «здесь». Достижение этого желаемого состояния успокоения души в лучшем, что есть в Я, невозможно на земле, и сама потребность успокоения, быть может, составляющая один из основных движущих мотивов всей жизнедеятельности человека, вложена в него в видах не этого, а иного существования. Таков толстовский ход к идее «пробуждения», мыслить которую можно сколь угодно разнообразно: и успокоение в составе Природы, и в основе моего Я, и в раю, или в Боге, или в духовном источнике жизни, превращение в духовную энергию или в мировую жизнь, достижение агапического состояния или нирваны и прочее.

Для Толстого, переживавшего тогда смену жизнечувствования, это «пробуждение» как осуществление потребности желания совершенного душевного успокоения не могло еще иметь духовного, «небесного» содержания, но не могло уже и быть прежним, пантеистическим. Так рождается в его романе полудуховный, полупантеистичесий образ «Неба» — образ величия, незыблемого покоя и тишины таинственной обители жизни Мира...

В отличие от последующих откровений князя Андрея — откровения любви и откровения иной жизни — это есть первое его откровение, откровение Неба, о котором пришла пора сказать несколько слов.

2

В 1864—65 годах Толстой напряженно работал над тем, что тогда называлось «1805 год» и что впоследствии стало первым томом «Войны и мира». Мало известно, что в числе прототипов действующих лиц романа, кроме родителей и предков Льва Николаевича, есть Николай Николаевич Толстой, который по первоначальному замыслу Толстого должен был стать одной из центральных фигур всего повествования.

В начале 1900-х годов, просматривая чью-то статью, устанавливающую прообраз капитана Тушина, Толстой написал на полях ее: «брат Николай». И действительно, в первых вариантах «1805 года» выведен артиллерийский штабс-капитан Тушин, который отличается от знакомого нам персонажа «Войны и мира» тем, что он был богат («у него была тысяча с лишним душ *вместе с двумя братьями*»), европейски воспитан французом гувернером, высокообразован, в общем, «находился в несравненно высшем общественном положении, чем большинство офицеров и пехотных и артиллерийских, среди которых он жил». Однако, добавляет автор, «он незаметно для себя так скрывал это превосходство, что не только не возбуждал зависти, но находился со всеми в самых товарищеских отношениях» — все черты Николая Толстого, который «со всеми был одинаков, с полковниками и юнкерами» и которому в отличие от капитана Тушина окончательного текста романа не нужно было заставлять кого-либо уважать себя. К такому капитану Тушину часто приходят за помощью, советом, с вопросом, а то и просто «поесть и выпить», за что его в полку называли «няней». «Когда в том офицерском обще-

стве, в котором он жил, заходили споры об ученых предметах, — пишет Толстой, — за решением их всегда обращались к Тушину, и его слова считались непреложной истиной».

Особое место в рукописи Толстого занимают пространные беседы Тушина о смерти и бессмертии, над которыми Толстой работал зимой 1864—65 годов и ни одна из которых не вошла в окончательный текст. Во всех вариантах поводом для таких бесед служит статья Гердера «Человек сотворен для ожидания бессмертия» (у Толстого почему-то «в ожидании бессмертия»), опубликованная в ч.XVI «Вестника Европы» за 1804 год. Судя по пометам Толстого на экземпляре этого журнала, его заинтересовало следующее место статьи: «Опустим глаза к ногам нашим: не все ли, нами видимое, стремится, кажется, к человеческой организации? И как мы в самом человеке *видим семя того, чем быть должно ему, единственное начало иного очевидного его назначения*, то весь порядок природы, все ее намерения были бы ничто иное, *как сон*, если бы человек в свою очередь не долженствовал перейти в лучшее состояние, каков бы, впрочем, ни был темен мрак, застилающий сей таинственный путь».

Тушин выражает прежние воззрения Толстого, другой герой, Белкин, — новые, нарождающиеся. Белкина мучает не просто вопрос, «что будет там», а вопрос спасения — «ада или рая». В конце отрывка Белкин рассказывает: «Да я вот вчера, как пришли мы, выпил водки согреться, да и лег там у роты, на спине заснул. И вдруг мне чудится, что стою я за дверью, из-за двери прет что-то, а я держу, и что лезет это моя смерть. И нет у меня сил держать. Наперла, я упал и вижу,

что умер, и так испугался, что проснулся. Проснулся. «Вишь ты, я не умер». Так обрадовался».

Есть вариант еще определеннее: «...дверь отворилась и чувствую я, что умер. Она вошла... и кончено. И так я этого испугался, что со страху проснулся. Проснулся, да и обрадовался, так обрадовался, что я не умер. Значит, я думал — умер, а я проснулся».

«Тушин молчал... *Он не думал ни о себе*, ни о Белкине». Белкин же думает о себе, о сохранении своего Я, и его вопрос — ад или рай, пробудишься или не пробудишься — так и остается вопросом. «Никто, видимо, не знает, что там будет», — говорит Белкин. Так завершается эта сцена, которая по тогдашнему плану Толстого должна была предшествовать *гибели* князя Андрея на батарее Тушина в Шенграбенском сражении. Перед самой смертью князь Андрей должен был по этому плану увидеть какой-то сон и что-то узреть в видении бреда.

Видимо, разговорами о смерти и бессмертии, в которых по одним вариантам участвует и князь Андрей, Толстой ставил вопрос и тем самым подготавливал прозрение своего героя перед смертью, так или иначе долженствующее ответить на вопрос «что там будет?» Однако вскоре Толстой отказался от этого своего намерения, и необходимость в беседах Тушина отпала. В окончательном тексте романа уже Тушин говорит о страхе неизвестности посмертного существования: «Боишься неизвестности, вот чего. Как там ни говори, что душа на небо пойдет... ведь мы это знаем, что неба нет, а есть атмосфера одна». Не «что там будет», а есть ли «небо» или «атмосфера одна»? — вот, по-видимому, «скромный» вопрос, на который должен теперь быть получен ответ.

В одном из черновых вариантов сцены обращения Пьера в масонство Баздеев говорит ему, что истинная наука «имеет задачей понять гармонию и цель всего существующего, *вещественного и невещественного* — человека — его место в природе, его цель и назначение. Во всем своде наук, о котором вы упоминали, граф, нет науки, которая открыла бы нам тайну назначения человека и его отношение к Творцу, а это есть главный вопрос, представляющийся человеку».

В отличие от Баздеева Толстому важна идея не живого всемогущего Бога-Творца, а единой и невидимой общемировой жизни как основы всего существующего, «вещественного и невещественного», в которой ничто не уничтожается и на которой строится вся гердеровская «лестница существ». Эта мировая жизнь для Толстого, разумеется, не собрание всего, а единство, единое Все, в котором уже нет, по существу, различия между материальным и духовным. В так понимаемой мировой жизни, жизни Мира (всеобъемлющего, Неба) нет зла и смерти, и потому людям, чтобы включить себя в нее, надобно прежде признать себя по плоти и духу, волею и в сознании детьми Неба, считать себя принадлежащими и к этому мировому целому «великого, справедливого, доброго неба». Об этом и говорит Пьер князю Андрею на пароме по дороге из Богучарова в Лысые Горы.

Разговор Пьера и князя Андрея чем-то повторяет разговор Тушина и Белкина. Пьер призывает друга присоединиться к «нам», к масонам, которые ему укажут цель жизни, назначение человека и законы Мира.

«На ЗЕМЛЕ, — говорит Пьер, — именно на этой земле (Пьер *указал в поле*), нет правды —

все ложь и зло; но *в мире, во всем мире*, есть царство правды, и мы теперь *дети не земли, а вечно дети всего мира, — и далее повторяет положения Гердера о гармоническом целом и лестнице существ. «Я чувствую, что кроме меня надо мною живут духи, — заключает он, — и что в этом мире* есть правда». Князь Андрей возражает ему, что в будущей жизни убеждают не рассуждения Гердера и масонов и вообще не доводы и выводы ума, а непосредственно сердечное знание, когда любимое существо, «которое связано в тобой», вдруг «исчезает ТАМ В НИГДЕ, и ты останавливаешься перед этой пропастью и заглядываешь туда». Как и Тушину в разговоре с Белкиным, Пьеру кажется, что его друг говорит то же самое, что и он. «Надо жить, надо любить, надо верить, — говорит Пьер, — что живем не нынче только на этом клочке земли, а жили и будем жить вечно там во всем (*он указал на небо*)».

И князь Андрей «поглядел на небо, на которое указал ему Пьер, и в первый раз после Аустерлица он увидел то высокое, вечное небо, которое он увидел на аустерлицком поле, и что-то давно заснувшее, *что-то лучшее, что было в нем*, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе». Так произошло *пробуждение* князя Андрея, последовавшее вскоре за его первым откровением, откровением Неба.

3

Откровение Неба князя Андрея в речах Пьера переведено на опрощающий язык мысли. В его словах прежде всего бросаются в глаза нарочитые, одинаково заключенные в скобки посреди

прямой речи указующие жесты: «(он указал в поле)» и «(он указал в небо)». Пьер сопоставляет «поле» и «небо», царство зла и лжи и царство добра и правды, Землю и Мир, «детей земли» и «детей Мира», эмпирическую земную жизнь и жизнь мировую, жизнь «огромного гармонического целого», «великого все или ничего», частью которого он желает чувствовать себя. Смысл речей Пьера может быть определен словами «зло и доб-ро», «ложь и правда», поле, на котором сеют и жнут люди, и небо, где «кроме меня надо мною живут духи», «вечные дети всего мира», своего рода сыны Божьи, которые не сеют, не жнут и не собирают в житницы. Точное название мыслей Пьера — «Земля и Небо», или, поскольку понятие «Небо» и «Мир» в речах Пьера неразличимы*, то «Земля и Мир».

Выпустив в свет под названием «1805 год» первую часть своего романа, Толстой до лета 1866 года, не отрываясь, начерно писал до конца первый вариант его, условно названный «Все хорошо, что хорошо кончается». В новом рабочем году, осенью 1866 года, это название отброшено, Толстой работает над переделкой второго тома и зимою 1866—67 года устанавливает новое название.

Можно отметить, что ни одно из названий произведений Толстого до 80-х годов не указывает на смысл произведения. «Детство», «Рубка леса», «Люцерн», «Альберт», «Поликушка», «Анна Каренина», «Казаки» и т. д. — все наименования и только. Слова «Война и мир» тоже ровно ничего не выдают нам, кроме непомерной авторской

---

* Например, в вышеприведенных словах: «...будем жить вечно там во всем (он указал на небо)» и других.

претенциозности (в которой в наше время уличил Толстого Синявский), не соответствующей даже грандиозности замысла романа и исторических событий, изображенных в нем. Это — не совсем удачное обозначение чего-то необозначимого. Впрочем, слова «Война и мир» собственноручно написаны Толстым только единожды, да и то слово «мир» написано им через и-десятеричное — «Міръ», т. е. никак не понятие, обратное «войне» в прямом смысле слова. Одни (Н. Гусев, например), считают, что Лев Николаевич описался, другие предполагают, что слово «міръ» употреблено Толстым в смысле «весь народ, все люди». По одним толкованиям Толстой мог бы назвать свой роман чуть ли не «На фронте и в тылу», для других его название — «Война и народ» или, если того очень пожелать, «Народная война», «Война отечественная». Название же «Война и міръ» загадочно, в нем чувствуется обозначение не явления, а его сокровенного смысла.

Обратили ли вы внимание на то, что роман назван «Война и мир», а не «Мир и война»? Когда мы говорим «добро и зло», «жизнь и смерть», «свет и тьма», «спокойствие и борьба», «мир и война», то предполагаем или два полюса и противоборство добра со злом, света с тьмой, или два совершенно различных, несовместимых состояния. Говоря же «зло и добро», «тьма и свет», «тревога и спокойствие», «война и мир», мы имеем в виду превращение, переход одного в другое, замену одного состояния другим или, по слову Толстого, «перерождение».

Слова «Война и мир» могут означать умиротворение или, в более широком смысле, *успокоение* — то самое удовлетворение «потребности желания» души, которое составляет двигающий мо-

тив ее в этой жизни и в то же время цель душевного роста, прорастание уже не в эту жизнь, а в то, чего «нет здесь — на свете», то есть полное удовлетворение-успокоение души «в лучшем, что есть во мне» и что переходит по смерти в как-то понимаемую общемировую жизнь (жизнь «неба»).

«Потребность желания» в том смысле, в котором употребляет Толстой это понятие, можно назвать личной *волею* души, и тогда слова «война и мир» понимаются как успокоение и удовлетворение воли души или мировой воли на данной ступени объективации. Такое полное удовлетворение желаний души, то есть уничтожение самой «потребнности желания» или воли, понимаемое как превращение индивидуальной воли в мировую, прямо вводит нас в мир мыслей Шопенгауэра, труды которого Толстой прочел через два года, и тогда признал их автора величайшим мыслителем человечества.

Название «Война и Мир» можно понять в шопенгауэровском смысле — как освобождение души от состояния «войны» и переход ее в вечное, непреходящее состояние «мира», в этой жизни невозможное. Впрочем, «война» у Толстого есть образ не только борьбы, страданий, но и бессмысленности, жестокости, ужаса, лжи и невообразимой путаницы, которыми переполнена земная жизнь вообще. И если слова «война и мир» имеют ввиду душевное перерождение, как успокоение и удовлетворение *воли* жизни, то слова «война и міp» должны иметь ввиду душевное перерождение, как изменение *вида жизни* (см. первую главу).

Результат первого перерождения — погашение двигающей этой жизнью и к этой жизни воли; результат же второго перерождения — новое со-

стояние сознания жизни, изменение корней сознания-чувства жизни, приобретение нового, иного сознания себя живущим или *пробуждение* от одного сознания жизни к другому. Оба эти результата — и перерождение-успокоение воли, выражаемое понятием «война и мир», и перерождение-пробуждение сознания, выражаемое понятием «война и міp» (или, в современном написании, «Война и Мир»), — оба этих результата сливаются в нечто одно, единый процесс, в единое состояние душевного пробуждения-освобождения. Успокоение воли «земной» жизни и пробуждение сознания иной «мировой» жизни есть один и тот же процесс, вполне выражаемый в формуле «пробуждение от жизни», имеющей религиозный смысл. Не только название романа Толстого религиозно (и даже мистично), но и сам роман в некотором роде можно считать религиозным произведением.

В главе XVI части 3 первого тома романа Толстым дан образ, выражающий и тот и другой смысл названия его произведения.

В последнюю минуту перед ранением на поле Аустерлица князь Андрей видит двух солдат, русского и француза, борющихся за обладание банником и «видимо, не понимающих, что они делали». Князь Андрей упал. Картина «войны» сменяется картиной «мира». Еще раз прочтем это хрестоматийное место:

«Он открыл глаза, надеясь увидать, чем закончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взяты или спасены пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нему серыми облаками.

«Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!»

Читателям религиозных работ Толстого надо помнить одну характерную его особенность. У Толстого никогда ничего не пропадало и, обладая феноменальной изощренностью к мысли и к слову как образу, он никогда не терял раз найденного слова-образа; у него нередко бывало, что само буквенное слово оставалось неизменным и тогда, когда резко изменялось наполняющее его содержание. В мехи старого слова Толстой свободно вливал новый образ.

Происходило такое, думается, потому, что в духовном развитии Льва Николаевича были кризисы, но не было разрывов, творческий процесс всей его жизни был почти абсолютно *непрерывным*. Толстой не ломался, а переходил с одной ступени на другую, когда — перепрыгивая через несколько ступеней, когда — преодолевая одну за другой. И то, что было на прежних ступенях, включалось в новые, выражаясь в новом образе на прежнем слове, емкость которого от этого как бы увеличивалась — становилась соответствующей очень емкому содержанию его чувств и мыслей. Такова терминология «пробуждения», «воскресения», «возвращения к источнику всего», по-

нятия «разум», «суеверие» и другие, которые можно встретить в писаниях Толстого разных лет, но которые каждый раз имеют свой смысл. Отсюда все расширяющееся и расширяющееся значение евангельской фразы о птицах небесных; отсюда же и видимость простоты и общедоступности его слова, начиненного нередко содержанием, которое, казалось бы, не умещается в нем. Таковы, например, понятия «особенности» и «ясности» в учении Толстого об искусстве, или «разумения» в его вероучении 80-х годов, или «правдивости» в его терминологии последних двух десятилетий жизни. И если в начале работы Толстой сказал «Война и Мир», то полное содержание этих слов-образа к концу его работы нелегко вычерпать.

Мы уже говорили, что в «Записках сумасшедшего» Толстой приурочивал свой религиозный перелом не к 1878—79 годам, а к 1869 году, то есть ко времени арзамасского ужаса и последнего года работы над «Войной и Миром». Разбирая это время, мы поняли, что острое состояние тоски душевной навалилось в Арзамасе на Толстого не вдруг (как это вполне могло бы быть), а было одной из ступеней сложного процесса «борьбы и страдания родов», начавшегося где-то осенью 1868 года.

Еще в самом первом, написанном в 1863 году, плане будущего романа есть герой, в конце повествования приносящий себя в жертву; тема эта, переданная затем князю Андрею, усиленно разрабатывалась Толстым с начала 1866 года. Не исключено, что уже тогда Толстой связывал действие успокоения воли с самопожертвованием. В дальнейшем постепенном развитии этой темы «жертвы князя Андрея» (как называл ее сам Толстой) герой романа совершает изъятый из окон-

чательного текста подвиг самоотвержения, который действительно может осмысливаться как акт *смирения*. Это же самоотвержение мы видим в успокоителе и пробудителе Пьера Каратаеве, и в успокоителе истории Кутузове, (именно таков Кутузов у Толстого), и вообще в русском народе, как он изображен в «Войне и Мире»*. Оно же составляет содержание второго, христианского откровения князя Андрея, откровения божеской любви, о которой он думал в Мытищах перед приходом Наташи.

По жизнепониманию Толстого в 1867 году высшее состояние — это состояние полного удовлетворения «потребности желания» души; по его жизнепониманию в конце 1868 года — агапическое состояние. Сколь ни велико различие между этими двумя состояниями, нужно признать, что именно такой скачок в религиозном понимании жизни совершил Толстой в течение одного лишь 1868 года. Перерождение-успокоение понимается теперь Толстым как перерождение-смирение. Тоже и перерождение-пробуждение сознания понимается Толстым иначе — как осознание «воскрешения», собственной мистической жизни духовного Я. Это произошедшее в князе Андрее пробуждение сознания иной, чисто духовной жизни в существовании Птицы Небесной переходит у Николеньки в пробуждение сознания *своего* духовного начала — в чувство-сознание «отца».

Слова «война и мир», которые в 1865—67 годах составляли единое понятие полуязыческого успокоения-пробуждения души, в конце 1868 — начале 1869 года, могли быть поняты автором

* Мысль о русском народе как «успокоителе истории» в наше время парадоксальна, но заставляет задуматься.

уже как обозначение процесса самоотвержения и осознания своего духовного начала.

Сознание *своего* духовного начала, своей духовной ипостаси не есть еще сознание духовного Начала, Бога, ровно так же, как самоотвержение в «Войне и Мире» не есть еще «отречение от блага личности» толстовского учения. Но даже в этом суженном своем значении оба этих понятия и их словесный символ «Война и Мир» передают уже почти тот самый смысл, который Толстой вкладывал в слова о том, что надо потерять душу, чтобы обрести ее. Возможно, что слова эти (разумеется, в их толстовской интерпретации) вполне точно выражают смысл названия романа на последней стадии авторской работы над ним.

Все сказанное не означает, конечно, что Толстой уже тогда проникся основами своего будущего вероучения; это значит только, что он в своем религиозно-художественном творчестве *опередил самого себя*, сам экстраполировал вперед процесс своего собственного духовного роста чуть ли не на десятилетие.

Название первого романа Толстого несет в себе религиозно-художественный образ, и надо бы разобрать, как и в какой степени этот образ определял структуру всего произведения и его отдельных эпизодов* и сколь широко можно им пользоваться при толковании тех или других мест романа. Здесь укажем лишь на то, что в Эпилоге романа произошла некоторая переориентация поня-

* Тот, кто заинтересуется этой мыслью, может попытаться развернуть ее прежде всего с помощью построений Толстого о свободе воли, необходимости, движущих силах истории и прочем в философской части Эпилога, то есть тех самых его мыслей, на основании которых он, по его утверждению, писал семь лет свой роман.

тия: и по построению сна Николеньки, и по сути «Война и Мир» превратился в «Мир и Войну» т. е. образ превращения стал образом борьбы, столкновения полярных сил доброго и злого, светлого и темного, божеского и человеческого, духа любви и духа насилия.

4

«ВЫШЕ», полнее, идеальнее князя Андрея гр.Толстой не изобразил никого», — писал К. Леонтьев. Если в авторском отношении к Оленину, Пьеру, Каратаеву, княжне Марье, Левину и даже отцу Сергию можно обнаружить легкую улыбку, то по отношению к князю Андрею, как заметил тот же К. Леонтьев, Толстой с первой сцены неизменно серьезен, как никогда и ни к кому из своих героев. Толстой, который всегда и везде *над* своими героями, смотрит на князя Андрея как на равного, а в прощальных сценах — и снизу вверх.

На всем облике умирающего князя Андрея лежит печать спокойного величия, строгой серьезности, высшей мудрости, вечной успокоенности и небесного бесстрастия, которое, по учению богословов, есть начало обожения. Здесь, на земле, князю Андрею уже нет равных, и потому у него нет и потребности общения. Проповедник князь Андрей немыслим; он молчит, и все, что ни скажешь, ни сделаешь при нем, все мелко и незначительно. В нем нет и того страха, который так унижает нас, который всегда, в любой момент живет в нас, духовных плебеях, словно напоминание и предупреждение о грядущем Суде.

Чувства князя Андрея перестали лгать ему, он неподкупен своим чувствам и в нем есть не до-

ступная нам всем искренность *духовного аристократизма*. Эта-то искренность и отталкивает людей — она кажется им высокомерной, оскорбительной и холодной (недаром Мережковский писал о его «странном буддийском взгляде, который отталкивает жизнь с такой высокомерной брезгливостью»). Но это не холод, а чистота духовной жизни. В нем нет никакого внутреннего напряжения — того усилия внутренней борьбы, которое составляет нашу жизнь. Он полностью устойчив, раскован и недоступно прост и спокоен. Представить его плачущего любящими слезами нельзя.

Мы уже говорили, что в мистическом плане герой Толстого отошел от всего земного, в плане же житейском он неизмеримо выше всего мирского и так высоко стоит над мирскими заботами людей, что с трудом вспоминает значение слова «жениться». Князь Андрей Николаевич Болконский вознесся у Толстого над родом человеческим, он высоко-высоко над людьми со всеми их заботами и чувствами, которыми они так дорожат, и их мыслями, которые кажутся им так важны. Умирающий князь Андрей это образ *истинного небесно-земного величия человеческого* в отличие от ложного величия властителя мира сего человекобога Наполеона.

Уже по одному тому, *как* Толстой унижает образ императора французов, ясно чувствуются личные мотивы.

Толстой всегда знал себя великим, и потому его художественные исследования того, что велико в этом мире и что ничтожно, для него не литературная, философская или публицистическая тема, а глубоко личная проблема своей жизни. Эту личную *задачу истинного величия человече-*

ского Толстой и решал для себя в образе князя Андрея.

В самых первых рукописях романа князь Андрей появляется как человек, говорящий про себя: «Я люблю великое во всем» и действительно убежденный, что «равных ему никого не было». «Ничто в мире, — пишет Толстой, — не могло заставить его смутиться, заторопиться или иначе, как высоко нести голову, и иначе, как сверху смотреть на всех в мире». Эта доходящая до высокомерия черта героя понадобилась тогда Л.Н-чу вот для чего.

5

Есть основания полагать, что, создавая образ князя Андрея, Толстой в начале своей работы над романом исходил из остро переживаемого им тогда оскорбленного сознания своей значительности. Чтобы изобразить это чувство, он подбирает к нему лицо (вымышленного родного брата своей матери), для которого это чувство было бы особенно мучительным. Но создавать образ из одной черты нельзя, и Толстой должен был проработать весь характер и решить его. Главной проблемной чертой его героя становится страсть достигнуть могущества и славы. Это его стремление у Толстого не пошло и смешно, а вполне обеспечено возможностями и достоинствами героя. В князе Андрее Толстой решает испытать не пути достижения величия, а сам статус и достоинство величия в представлении человеческом. Поначалу кажется, это была чисто отрицательная программа.

«Нет, нету Бога. А что же есть? Я. А кто я?.. И чего я хочу от жизни?.. — думает в одной из ру-

кописей князь Андрей. — ...Могущества? Славы? Первенства над людьми?.. Да, да, я сказал бы это, но сказал бы: не из твоих рук, слепая и всемогущая судьба, хочу я могущества и славы, да, я хочу сам приобресть их. Хочу и могу приобресть их. *Я хочу только того, что могу.* Я хочу только освободиться от того сознания возможности великих поступков, которое живет во мне... Неужели же так напрасно вложено в меня это чувство, не случайное временное чувство, а страсть, которая съедает меня. И разве я меньше других людей, достигших в истории могущества и славы, достоин этого? Нет, я не знаю никого выше, чище и добродетельнее себя... Я сожгу храм, но не чужой храм Эфеса, а себя, тот храм, в котором живет эта нежная, страстная любовь к высокому и прекрасному в достижении славы».

Такие чувства и мысли владели некогда и самим Толстым. Но вот наступает время пробуждения, и в решении вопроса истинного величия проглядывает положительная программа. Взгляд ли Толстого на этот личный вопрос столь существенно изменился или он лишь понимает, какой взгляд должен быть у него, но только умирающему на поле битвы князю Андрею он передает вот что: «Князь Андрей истекает кровью, добр и примирился, и всех жалеет. *Я — ничтожество.* Бог» (13. 149). До этого момента Толстой, скрыто отождествляя себя со своим героем, передает ему действительные, им пережитые чувства и мысли; но с момента его откровения Неба и пробуждения, с этого момента творчества князь Андрей, все более и более опережая духовный рост Толстого (в творчестве Льва Николаевича такие случаи не редкость), становится героем, имеющим совершенно особое значение для его создателя: в

нем все более отчетливо проявляется идеальное Я автора — *«то лучшее, что есть во мне»*.

В той же самой рукописи, из которой мы брали предыдущий отрывок, есть анализ состояния молитвы княжны Марьи, не вошедший в окончательный текст. «Все так же сам с собою разрешает человек свои сомнения без молитвы и на молитве, — утверждает Толстой здесь, — но с той разницей, что на молитве он стоит лицо к лицу с Богом. *Хотя Бог этот и есть он же сам, но это лучшая часть души человека*, которая вызывается такой молитвой» (13. 489). Таким образом, Бог для Толстого того времени есть и «великое все и ничего» и «лучшая часть души человека».

Князь Андрей, в образе и судьбе которого Толстой уже давно решал личную проблему истинного величия человеческого, мало-помалу в процессе творчества возносится над людьми и в конце романа, явив образ небесно-земного величия, окончательно становится «личным Богом», центром ближайшего духовного тяготения, воплощением «духовного солнца» самого Толстого*. Сделавши его «не человеком», Толстой рано или поздно должен был и назвать его себе, что, видимо, и произошло в последних числах января 1869 года.

* Мы уже говорили, что до того, как Толстой создал сцену в Ярославле, он долгое время разрабатывал варианты, в которых его герой должен был «сжечь свой храм», принести себя в жертву, но не на алтарь славы людской, а для счастья Пьера и Наташи, Ник. Ростова и кн. Марьи. Вся история отношений кн. Андрея и Наташи задумана для этой «жертвы кн. Андрея». Автор заставляет своего героя с его особенной чертой наследственной гордости испытать унижение, ни в какое сравнение не идущее с тем для него некогда непереносимым унижением, которое ему доставил кн. Ипполит. И, проведя своего героя через это, Толстой хотел заставить его простить Наташу и самоустраниться...

Теперь можно прямо назвать его «отцом», выразить свою сыновность художественно, в «Войне и Мире». Сделать это в литературном произведении можно через изображение «сына». Так, видимо, возник замысел второго теневого центра сцены встречи «отца» и «сына» в Ярославле и снапробуждения Николеньки. С этого момента душевный интерес Толстого должен был переключиться с князя Андрея на Николеньку, с «отца» на «сына», то есть в определенном смысле на себя и судьбу своей души.

Всего же интереснее судьба князя Андрея в дальнейшей жизни и душевной судьбе Толстого.

«Самое сильное, я скажу, единственное сильное впечатление, полученное мною от этого посещения, — говорил П. Струве о своем посещении Толстого в 1909 году, — можно выразить так: Толстой живет только мыслью о Боге, о своем приближении к Нему. Он уходит отсюда — туда. ОН УЖЕ УШЕЛ (подчеркнуто Струве). Телесно он одной ногой в могиле, потому что ему 81 год, но он может еще прожить немало дней, месяцев и лет, ибо тело его еще не разрушилось — способен же он чуть не каждый день ездить верхом, что для многих из нас, вдвое его моложе, не только трудно, но и прямо непосильно. Но душевно и духом *он там, куда огромное большинство людей проходит только через могилу*, незримо и неведомо для всех других. А он ушел, И Я ЭТО ВИДЕЛ, чувствовал в нем и с ним. И в то же время я видел его. В этой очевидности ухода из жизни живого человека было нечто громадное и для меня единственное... Его смерть поэтому так исключительна и значительна. В ней, кроме физиологического состава умирания, не было смерти. Для меня это не «фраза», не «построение», для меня это оче-

видный психологический *факт*. Очевидный, ибо я его видел. Я видел не физическое умирание Толстого, не естественный физиологический акт, а таинственное религиозное преображение. Я видел воочию и с трепетом ощущал, как живой Толстой стоял вне жизни. И так же, как я считал своим долгом при жизни Толстого молчать об этом, так теперь, перед всеми здесь собравшимися, объединенными одной мыслью и одним чувством — религиозно почтить отошедшего Толстого, *я считаю своим долгом свидетельствовать* об этом великом факте его религиозной жизни. Великом, ибо тут была одержана труднейшая *победа*, тут *свершилось величайшее торжество — человека над смертью*».

Приведу еще одно свидетельство, на этот раз такого несомненно прозорливца, каким был Леонид Николаевич Андреев. Перед вами снимок с его картины (пастель), написанной с фотографии Толстого 1901 года.

«Он лежал на диване, обложенный подушками, в меховом беличьем халате, — читаем мы у Толстого в сцене «явления» князя Андрея сестре и сыну в Ярославле. — Он был худ и бледен...

Глаза его смотрели на входящих. Увидав его лицо и встретившись с ним взглядом, княжна Марья вдруг умерила быстроту своего шага и почувствовала, что слезы вдруг пересохли и рыдания остановились. Уловив выражение его лица и взгляда, она вдруг оробела и почувствовала себя виноватою.

«Да в чем же я виновата?» — спросила она себя. «В том, что живешь и думаешь о живом, а я!..» — отвечал его холодный строгий взгляд».

В сознании многих из нас Толстой живет пророком, обличителем и обвинителем человека во

всех сферах его деятельности — в его личных, общественных и даже соборных делах, в его помыслах и самооправдании, в его вере и неверии. И в ответ на обвинения пророка у нас, как и во все времена, невольно вырывается извечный вопрос — у кого протестующий, у кого притворно недоумевающий, у кого искренно испытующий себя: «Да в чем же мы виноваты?» Мы молимся так, как учат нас, или работаем по мере сил на общее благо, или боремся за справедливость и свободу, или познаем мир, или учим людей воспринимать красоту его, — чего ж ему надо? В чем мы провинились? «В том, что вы живете и думаете о живом, а я...» — как бы отвечает он, и мы чувствуем его глубокий, не из себя, а в себя устремленный взгляд — туда, где «что-то другое, важнейшее было открыто ему», «такое, чего не понимали и не могли понять живые и что поглощало его всего».

Мы подошли к какой-то тайне, и я чувствую, сколь мало я приблизился и приблизил вас к тому, что теперь нужно мне высказать. Но задача моя не доказать вам что-то, а дать только почувствовать.

Если П. Струве счел своим долгом свидетельствовать о «таинственном, религиозном преображении» Толстого — о том самом «преображении», которое сам Толстой полстолетия назад изобразил в «Войне и Мире», то Леонид Андреев изобразил нам облик, *вид* этого преображения, который отчетливо напоминает облик князя Андрея в Ярославле...

Князь Андрей и Толстой на картине Леонида Андреева *сообразны*. И если раньше мы могли говорить о князе Андрее только как об образе обожения, то теперь, быть может, мы имеем основания говорить о нем как об образе самоустановле-

ния Толстого, образе, несущем в себе направляющую и воплощающую силу*. Эта направляющая сила видна уже в последней главе «Войны и Мира». Князь Андрей, «отец» посылает в грядущее, в жизнь, своего, подобного себе сына, то есть, как мы понимаем теперь, духовную ипостась Толстого — самого Толстого.

Сознавал ли тогда Толстой свое, говоря языком его учения, «посланничество» в жизнь? Вряд ли можно ждать четкого ответа на этот вопрос, но надо все же напомнить, что в сцене прощания «отца» с «сыном» в Ярославле, где Николушка собственно и становится «сыном» и князь Андрей предуказывает ему посланничество, Николушка понял все значение этой сцены и все то, что хотел сказать «отец», князь Андрей княжне Марье о будущем воплощении «отца» в нем.

Николушка (сам Толстой) никогда не может остаться без «отца», ибо отец во плоти нужен только сыну по плоти, для сына же по духу, вечной Птицы Небесной, которая не сеет и не жнет, «отец» всегда есть непосредственно, по существующей связи духовного тяготения между «отцом» и «сыном» — всегда питает, направляет, живит его. Таков достоверный только для Толстого транссубъективный смысл слов князя Андрея, слов, которые люди «не могут понимать», потому что положительный смысл их недоступен живущим на земле, отрицательный же их смысл в том и состоит, что все земные чувства и соображения, собственно, НЕ НУЖНЫ.

Конечно, и сцена в Ярославле, и сон-пробуждение Николеньки — не аллегорическое посла-

---

* «Образ» в том смысле, который мы имеем ввиду, говоря «образа», а не образы.

ние автора самому себе, художественный такт не изменяет Толстому, и все же впечатление такое, что он, не зная, когда и как, уже тогда каким-то образом предощущал, что определит его будущее благо, и это таинственное, провидческое о себе знание сообщил не нам, конечно, а себе.

Многое из того, о чем «мечтал» Николенька, Толстой действительно совершил в своей будущей жизни. «Да будет воля не моя, а Твоя» — в последние годы чуть ли не ежедневно повторял Толстой, и с этими словами он ушел из жизни в Астапове, умер; с этими же словами он за сорок лет до смерти входил в жизнь: «Сделай то, чем даже ОН был доволен». В этой молитвенной клятве Николеньки, которой Лев Николаевич кончает свой роман, есть нечто такое, к чему боязно прикасаться и что на бумаге непременно выйдет грубо.

Толстовское видение князя Андрея перед смертью — не мираж, в нем есть предвосхищающая и направляющая сила — сила предвидения, ведения о себе. Прежде чем осуществиться, все сначала пребывало «представлением в уме», в созерцании, в «смотрении». Сначала будущее названо как настоящее, несуществующее — как существующее, а потом уже названное стало действительностью. Не означает ли это, что предвосхищающая и направляющая сила толстовского видения есть уже *не сила* (то есть слепое, извне вызванное действие, стремящееся удовлетворить и тем уничтожить причину своего возникновения), не сила, существующая только в производимом ею действии, а *воля* — самозаконное, не действующее, но *проявляющееся*, глубоко личное хотение, знаемое только в самом себе и не имеющее других причин, кроме себя; короче, на-

значающая и одновременно исполняющая воля, а не только выполняющая сила.

Может быть, теперь правильнее говорить не о предвосхищающей силе и даже не о видении-предвидении, а о волящем видении, видении-волении, о воплощающейся личностной сущности или своем собственном, в себе сущем и в себе же воплощающемся духовном Я, в котором и начало, и конец, и причина, и цель, и то, через что зачато и что рождено, возрождено и воскрешено. Видимо, Толстой изнутри знал действие этой сущности в себе — то, как духовное Я воплощается, осуществляется в реальной жизни. Это свое знание и это тайное явление своей духовной жизни он под названием «Разумения» или «сознания духовного Начала» положил в основание своего религиозно-мистического учения. Учение Толстого сочетает воедино понятия «отец» и «жить» и является учением о жизни как зачатии, где человек — не рожденное, а только рождающееся, находящееся в процессе к рождению («в рожении», как говорил Толстой), в зачаточном, утробном состоянии — в становлении и проявлении, то есть в процессе *духовного роста.*

Собственно толстовское религиозное учение плодотворения или проявления духовного Начала («отца») во времени, пространстве, движении не есть результат умозрения или рационализации и не есть профанация чужого Откровения, а заключает в себе личный духовный и мистический опыт.

Мы видим, что совсем не в состоянии уверенного спокойствия завершал Толстой свой роман. Читатель и не подозревает, что год окончания «Войны и Мира» — один из самых душевно неустойчивых лет жизни Толстого, когда душа его

раскачивалась с амплитудой от состояния прозрения и откровения иной жизни до арзамасского ужаса. Положительный предел этих своих душевных колебаний Толстой тогда же изобразил в религиозно-художественных сценах «Войны и Мира», отрицательный же предел — через много лет в «Записках сумасшедшего».

Такие *качания души* от состояния «мира» к состоянию разлада, «войны» и обратно и есть то, что Толстой называл «борьбой и страданиями родов», муками духовного рождения — качания, наступающими у каждого человека при его выходе из пустыни мертвенности жизни. Это, несомненно, и есть сам процесс рождения духом, длившийся у Толстого многие годы и отнюдь не завершившийся со вступлением его на поприще проповедника.

Мы здесь присутствовали (пусть издали и со слабым зрением) при первых схватках духовного рождения человека, по силе духа, способностям и творческим возможностям равного величайшим религиозным учителям человечества, о ранних стадиях духовного развития которых мы ничего или почти ничего не знаем и, казалось, не могли ничего знать.

1977-1979 годы

Послесловие

Я взялся писать это Послесловие для того, чтобы объяснить читателю, с какой целью сделаны эти три статьи. У них одна тема: ход пробуждения духовного Я в душе и его самовыражение через творческую волю гениального писателя. Знаменитые произведения Толстого берутся здесь не сами по себе, а как документ, в динамике жизни фиксирующий зарождение и смену мистических видений, религиозных исканий и духовных прозрений Льва Николаевича на пятом и шестом семилетии его жизни. Тайны художественных текстов русского классика раскрывают автору таинство все большего и большего *проявления* духовного Я в трудах души великого человека. По сути речь в статьях идет о процессе воплощения глубинного духовного существа в земную жизнь, о путях вхождения духовного Я в душу и обживания ее им. Задача эта, конечно, выходит за рамки изучения психологии творчества, литературоведения или толстоведения. Перед Вами заготовки и наработки нового жизнеучения, предъявленного читателю в выходящей вслед за этой книге о «Пути восхождения» человека.

Разум человечества выбирает себе работу и предмет работы в какой-то не зависящей от людской воли последовательности. Думаю, что имен-

но теперь на очередь встала задача понимания не просто души человека, а души духовно растущей, все более углубляющей самое себя, души в росте. Жизнеучение непрерывного духовного роста было в конце прошлого века провозглашено и развито Львом Толстым в мало читаемой тогда и теперь книге «Царство Божие внутри вас». Именно на учении «ускорения духовного роста» строится и все его художественное творчество и его проповедь совершенствования и его восприятие жизни и вся его душевная жизнь, с юности и до смерти. Толстой сам не раз говорил об этом. Он же подал и мысль о «Пути жизни»:

«Не знаю, — пишет в одном письме 1894 года Лев Николаевич, — удастся ли мне когда-нибудь — уж мало осталось времени, описать те различные фазы, *возрасты духовные*, которые мы все (то есть духовно растущие люди. — **И.М.**) проходим и которые я очень живо всегда вижу на вас». Толстой понимал жизнь динамично и вместе целостно, ставил в центр внимания живущего в духовном росте человека. Изучение «духовных возрастов» при таком взгляде на жизнь необходимо для того, чтобы увидеть течение глубинной жизни души в общих для всех растущих людей периодах и стадиях, подъемах и спадах — ступенях восходящего Пути жизни. Восхождение на Пути совершается в процессе непрерывной и на пределе сил работы души, но куда оно ведет, к чему? Это-то и разглядел Толстой в образе умирающего князя Андрея, в откровении Птицы Небесной. Для самого Толстого образ этот имел жизнеустанавливающее значение, в некотором смысле он вел его к вершине старости. И — довел!

Человеческому жизнесознанию свойственно особое отношение к своей старости как результа-

ту и критерию оценки всей прожитой жизни. Казалось бы, стоит сорок, пятьдесят лет прожить в свое удовольствие, чтобы последние немощные годы провести пусть даже и в ничтожестве. Прямой расчет. Но что-то протестует в нас против этой арифметики. Что-то говорит нам, что эти, последние, седые годы, пожалуй, и значительнее всех остальных. Тем, наверное, что вбирают в себя и детство, и молодость, и зрелость, являют разом все годы прожитой жизни, показывают ее всю, в целостной картине, выражаемой в душе старика. В 20 — хорош, в 35 — хорош, а в 60 — дурен. И вся жизнь насмарку. Будто и не был хорош. Обычная история. По-видимому, где-то между тридцатью пятью и шестьюдесятью годами человек не успел или не смог преодолеть следующую ступень Пути жизни, не смог и удержаться на достигнутой ступени одухотворенности — и пошел по нисходящей.

Чтобы увидеть всю жизнь человека как работу души на Пути восхождения, надо прежде *знать*, что Путь такой — есть: есть общие закономерности вхождения духовного Я в человека от возраста к возрасту его души. Только после этого можно пытаться уловить то, что движет душу из одного путевого состояния в другое, обозреть всю дистанцию жизни в целом как движение по должному, восходящему Пути, имеющему некоторый (искомый) сюжет. «Человек восходящий» идет не по прямой, а по «кривой восхождения», разбитой на размеченные по возрастам периоды и поприща Пути, каждый из которых надо суметь выделить и описать с точки зрения движущих им духовных мотивов и собственного душевного наполнения; потом сочленить их все и увидеть общую перспективу Пути и его отдельные «пере-

ломные точки». Таких точек на Пути оказалось десятка два. Это, разумеется, не возрастные изменения «психики», а превращения в духовных основах души — чем наука еще не занимается. Ни с точки зрения психологии, ни с точки зрения физиологии человека нельзя осмыслить двадцать три года у мужчины как «низину жизни», тридцать семь лет — как «критическую точку» жизни, а сорок лет — как точку «темного откровения».

Чтобы подойти к учению о Пути, нужна была лаборатория — возможно более полное знание жизнепрохождения какого-нибудь «восходящего человека». Лев Николаевич, с его феноменальной энергией духовного роста, образчик такого человека. Вместе с известной духовной прозорливостью и совершеннейшей искренностью Толстой умел еще адекватно выражать себя в мысли и художественном творчестве. Немаловажно было и то, что изданы все его письма, дневники, заметки даже, не говоря уже о воспоминаниях и бесчисленных работах о нем. Все это дало редкую возможность заглянуть в душу Толстого разных лет, проследить изнутри эту великую жизнь и в ней поначалу попытаться найти искомые периоды нормативного Пути восходящего человека. Внимательный читатель «Сна» и «Откровений князя Андрея» заметит старание автора разобраться именно в этом вопросе. Собственно, «Откровения князя Андрея» есть своего рода Вступление к «Пути восхождения»; выводы же статей «Сон» и «Луна и вода» — важные опыты и иллюстрации, используемые в этой книге.

Тем, кому уже нечего искать, книга о восхождении духовного Я в душе, конечно, не нужна. Она для тех, кто не ищет готовых ответов и не желает найти раз и навсегда. Авторам нужен чита-

тель, который найдет *себе* — что-то нужное для себя, чтобы самому работать дальше, *со*трудничать. Таким может быть всякий открытый и духовно не неподвижный человек. Книга эта для тех, для кого поиск ответов на вопросы жизни есть не способ закрыть эти вопросы, но с молодости (с путевой точки «душевного рождения») непрекращающаяся душевная потребность, как не прекращается и рождение вопросов в восходящей душе.

Для того, чтобы сам читатель мог сориентироваться и понять, нужна ли ему эта книга, приведу два фрагмента из первого тома «Пути восхождения».

И. Мардов

Из «Пути восхождения»

Человека можно рассматривать как носителя семени и как само семя, высеваемое Богом в Мир. На человека можно смотреть как на носителя процесса плодо- и семятворения и как *на сам процесс*. По учению Толстого, человек не столько рабочий, сколько *работа* или даже орудие работы. Только в этом смысле он есть сосоздатель и плода, и семени плода, и новой, иной жизни этого семени. Прежде всего *человек есть Путь*, а потом уже идущий по Пути.

Путь этот из одной Обители, как любил говорить Толстой, в другую, т. е. из предшествующего существования в существование последующее. Переходит или не переходит человек *сам*, и когда переходит, и когда не переходит — вопросы для Толстого не первой важности, главное для него то, что *человек переносит некоторую духовную*

сущность или, вернее, некоторая духовная сущность переносится человеком (как орудием или процессом) *из одной Обители в другую.* Не Бог работает на человека и не человек для Бога, а Бог работает человеком, то есть *человек — самостоятельно волящий труд Бога и Его орудие* — самодвижущая личностная лопата Бога, имеющая призвание *быть работой* и исполнять предписанную Им работу, не думая ни о последствиях, ни о личном переходе-спасении.

Человеком Бог творит Пути Свои, человек есть не носитель, а носильщик Бога и вместе с тем сам процесс ношения. Но в его воле (хотя и вполне ли?) нести или не нести, быть носильщиком однократного или многократного использования, или быть или не быть носильщиком. Человек — процесс, но процесс самовластный. Его можно уподобить течению или волне, но такой волне, которая может хотеть держать корабль, а может потопить его и выбросить на берег, и такому течению, которому отчасти дано самому выбирать, куда течь, во власти которого течь быстрее или медленнее, превращаться ли в пруд, болото или струю, ручей, водопад или уйти в песок.

Все в здешнем мире создано исключительно для блага и во благо дела ношения, а не для приятности и облегчения носильщика, так как легче всего свалить ношу и жить вхолостую. Так что все то или многое из того, что представляется носильщику злом, есть добро для ноши, либо есть сам процесс ношения, либо возникает в результате нежелания носильщика нести.

Если есть Отец — Сеятель, сын — семя и то, куда высевается, — плоть, то человек — высеянное на плоти семя Бога. Если есть Отец — Хозяин ноши, сын — одновременно и ноша хозяйская и

носильщик, то человек — сам Путь Божий и Его носильщик, способный вступать на Пути в самые различные отношения сродства и отчуждения со своей ношей. В первом случае человек — готовый светильник, который надобно только зажечь, во втором человек — лишь разрозненные части светильника, который надо в строгой последовательности собрать, заправить горючим, зажечь и обеспечить его независимое горение. Смысл жизни для человека как семени Бога — одухотворение, возгорание. Смысл жизни человека, понимаемого как Путь (или — носильщиком Бога), — в самом прохождении Пути, в безостановочном движении по нему, в совершении, самосозидании, самотворении, *прокладывании Пути восхождения* своей *жизни*: что с позиции такого учения и означает творить самого себя.

Разумеется, человек сам не способен определить Путь свой, он только способен идти или сойти с него. Сам же Путь, его план — его этапы, вехи, повороты, подъемы — должен быть задан, хотя и не столь жестко, как природой задается план возникновения новой яблони из яблони старой. Более или менее жестко размечен от возраста к возрасту и график движения Пути, по которому человек должен следовать. Конечно, каждый имеет свою путевую судьбу, но *должный Путь восхождения* — один для всех. Задача наша в том, чтобы определить этот *нормативный Путь*.

Путевая судьба каждого имеет свой собственный рисунок, и можно полагать, что проект его существовал до того, как мы пришли в эту жизнь. Действительно, ты и Путь, и идущий (несущий) по Пути. Сам Путь задан, надо только проложить его в соответствии с общим планом. Но поскольку Путь этот — ты сам, то прокладывает человек са-

мого себя — того самого себя, которым он должен стать и который, значит, в качестве образа уже есть (отсюда понятие «воплощение»). Значит, можно знать этот свой осуществляемый образ. Толстой, как мы видели, еще в середине Пути своей жизни даже изобразил его в «Войне и мире».

Смысл жизни человека — в путевом прокладывании самого себя. Но человек растет не в бесконечность и не к идеальному состоянию никогда не достижимого нравственного или духовного совершенства, а *к новому на Пути рождению*, к некоторой поворотной точке Пути восхождения, после которой жизнь обретает качественно иное содержание и направление.

«Человечество и каждый человек переходят от одной поры к другой, следующей, — писал Толстой в конце жизни (1909 г.), — от зимы к весне, сначала ручьи, верба, трава, береза и дуб пробрался, а вот цветы, а вот и плод...» (52. 62). В единичной человеческой жизни есть периоды цветения и оплодотворения, завязи плода и его созревания, отпадения плода и оживания семени, его пророста, выхода на поверхность и укоренения. Можно говорить о последовательном *ряде рождений* Пути жизни: рождении цветка, рождении плода (завязи), рождении автономной жизни плода (его отпадении), рождении и оживлении семени, рождении ростка и выходе его к солнцу, к другому источнику питания, на поверхность.

Каждый период жизни, каждый возраст имеет позади и впереди себя точки перелома, которые могут быть поняты и как завершение утробного развития, и как проявление заданного, просветление уже имеющегося, т. е. могут быть поняты и как рождение и как повторное возникновение,

воскресение. В этом смысле можно говорить *о последовательном ряде рождений или воскресений Пути*, ряде, в котором духовное рождение есть отнюдь не последняя и, быть может, не центральная переломная точка в жизни.

Весь Путь восхождения идет от рождения к рождению и через рождение. На Пути этом кое-что отживает, но ничто не умирает, напротив, все — воскресает и воскресает, то есть, неизменно происходит процесс, обратный смерти; и потому — как же предположить, что в конце такого пути последовательных воскресений произойдет авария, ликвидирующая весь ряд воскресений?..

Из авторского отступления в книге «Путь восхождения»

Книга эта, в известном смысле, не о реальном течении человеческой жизни. Она — о жизни человека в росте и восхождении на Пути. Путь — не реальность. Жизнь, такая, какой мы ее знаем, не путевая, на обочине Пути, не на нем самом. Поэтому изучить Путь, изучая действительную жизнь, нельзя. Путь можно только увидеть. Для этого нужно смотреть не туда, где его нет, а по возможности только туда, где Путь есть, — в неосуществленность, в истоки души.

Для человека, озабоченного текущей действительностью, Путь восхождения — не то мечта, не то фантазия, во всяком случае нечто такое, умозрительное, что не имеет практического отношения к его жизни и интереса в ней. Житейской мудрости — даже самого высокого разбора — учение о Пути восхождения не нужно. Она воспользуется тем, что на околице этого учения; и — довольно. Практическая ценность центральной

мысли учения о Пути пропадает для нее. И не потому, что мысль эта слишком высока, недоступна житейской мудрости, а потому, что она имеет иную исходную установку относительно человеческой жизни.

Житейская мудрость основана на всегда горьком человеческом опыте. Ее вопросы: как избежать бед, обойти опасности, отразить удар, обеспечить себе то место в жизни, которое тебе нужно, как выжить в борьбе, сохранить силы, не пасть низко, не разбиться, взлетев, как не погубить себя, не сделать зла ближним, и прочее. Житейская мудрость учит, как прожить лучше (потому она и мудрость), но «лучше» для нее значит: прожить с меньшими поражениями.

Те мудрецы, у кого люди ищут конкретного совета, кого люди справедливо признают умудренными в реальной жизни, обычно не предполагают возможности победы в ней. Они были молоды, постарели, узнали заманки и ловушки жизни, напоены опытом проживания в повседневности, где все победы преходящи. Житейская мудрость учит, как человеку прожить, избегая поражений; она — *мудрость поражения* и, конечно, имеет веские основания в знании практики человеческого бытия.

Мудрость победы (когда таковая берется на вооружение людьми) либо лжемудрость (обман или утопия), либо зиждется на сверхъестественном откровении, вряд ли заслуженно данном непосредственно человеку самим Богом. Давать или не давать сверхъестественное откровение — дело Божье. Но только на нем основывать мудрость победы — не подвиг веры, а некоторая робость души, не смеющей доверять своей зрячести. Истину рабочая, свободная душа добывает сама. Ко-

нечно, это не вся истина, а, как говорил Толстой, «своя истина», но она дается свыше за труды души.

Лев Николаевич имел смелость создать свое собственное учение победы в жизни, основанное на добытом им естественном откровении о духовном росте. Мы на его плечах пойдем дальше. Надо попробовать. По крайней мере, другим будет с чего начать. Мудрость победы может быть получена человеком от Бога. А может быть и должна быть (без этого нет учения роста) вытружена человеком.

Поскольку картина Пути восхождения человеческой жизни не дана сразу же в сверхъестественном откровении, то ее надо узреть в естественном откровении, раз за разом вглядываясь в нее и ее читая. Поэтому книга о Пути пишется в отдельных, друг за другом следующих *чтениях Пути*, от самого беглого, урывистого, до сколь возможного полного и глубинного. По Пути восхождения идет душа, и чтения Пути могут состояться не иначе, как параллельно с соответствующим чтением души. Каждому новому и более основательному чтению Пути должно предшествовать достаточно развитое учение о душе и душевной жизни. Чем глубже мы поймем душу и жизнь, тем полноценнее станет видение картины Пути.

Только на фундаменте учения о душе может быть развито учение о Пути. Так что книга о Пути восхождения неизбежно будет, и чем дальше, тем больше, расширяться, превращаясь в повествование о сущности, истоках и действии души.

Учение о Пути восхождения поневоле элитарно. Все его принципы и рекомендации действительны только для человека, прошедшего хотя бы «душевное рождение» и способного на «рождение

личностное». Таких людей везде немного. Остальным учение о Пути вряд ли интересно. Да и всякому, даже путеносному человеку, учение о Пути, будучи элитарным, никак не льстит. Достижение высот Пути, вхождение на «свободный путь жизни», через «пятое рождение» — редчайший случай в человечестве. Каждый из нас раньше или позднее сходит с Пути или останавливается на нем. И потому учение о Пути может быть в чем-то поучительно, но популярно — никогда. Тут каждый найдет себе приговор. Кого достанет выслушать и принять его?

Наука и философия стремятся обычно открыть и сформулировать самые общие законы, которые действуют во всем Мире, или во всем живом, во всех людях, в истории или в какой-либо отдельной сфере существования, которая чем шире, тем для науки желательнее, ценнее. Действительно, стоит ли прежде изучать уникальное, единичное, чтобы в результате понять... всеобщее? А именно по такой дороге познания, как это ни парадоксально, мы и пошли. Сначала мы силимся увидеть нечто совершенно исключительное — Путь восхождения — и полагаем, что через него приблизимся к пониманию и человека, и Мира, и самого существования в земной Обители. Только так, мы думаем, и возможно. Чем глубже, тем не проще, конечно, но яснее. Расширение области взгляда должно, обязательно должно предшествовать углублению взгляда. Сфера обзора должна соответствовать высоте той точки, с которой обозревается. Увеличительные стекла, какими в целях лучшего обозрения пользуется наука, нам не в помощь. Да они и не нужны. Исключительное и великое — вершины человечества — видны и так. Мы идем от высшего к низшему и от «слож-

ного» к «простому», а не наоборот. Постигая вершины, постигнем и низменности. Постигая, чтение за чтением, Путь, мы тем самым, углубляясь, расширяем; идем от познания наивысшего и уникального (восходящего на Пути) к познанию рядового (всякого, путевого и беспутевого).

Задача наша — не проповедь, а изучение основ нового жизнепонимания, построенного на толстовском учении роста. Всякая жизнедеятельность основана на жизнепонимании. Сначала — как смотреть на жизнь, а затем — что делать в ней. Мы учимся глядеть на жизнь *как на духовный рост* и пытаемся увидеть в ней *Путь восхождения* или хотя бы зародыш его.

Мы заняты тем, что утверждаем духовный рост и Путь в качестве фундамента мировоззрения и жизневоззрения, по которому человек определяет ценность и достоинство всего существующего. Дорога от жизнесознания до жизнедеятельности не прямая. Между учением о жизни и проповедью делания ее лежит опыт исполнения этого учения отдельными людьми. На жизнепонимании основан труд опытного воплощения его в практику жизни и только потом, по горечи и радости опыта, — руководство к жизнедеятельности, которое основывается на утвержденном сознании жизни, но добывается муками, ошибками, схождениями и восхождениями конкретного жизнепрохождения. Но кто-то должен попытаться расчертить трассу первопроходцам, трудами своей жизни постигающим Путь.

Адрес для заявок на книги и отзывов:
125475, Москва, а/я 1.

Содержание

Издание подготовлено к выпуску МП «Гендальф»,
Москва, Ленинский пр., 4

Подписано в печать 07.12.92. Формат 84×108/32. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Печ. л. 6,5. Тираж 3000 экз. Зак. № 560.

Московская типография № 8 Мининформпечати РФ.
101898, Москва, Хохловский пер., 7.

Б. И. БЕРМАН СОКРОВЕННЫЙ ТОЛСТОЙ